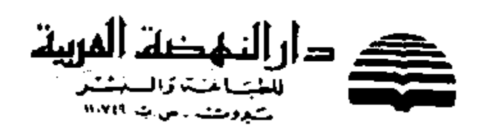
الدكتور عبد القادر القط

في الشعر الإسلامي والأموي



١٤٠٧ هـ - ١٩٨٧ م

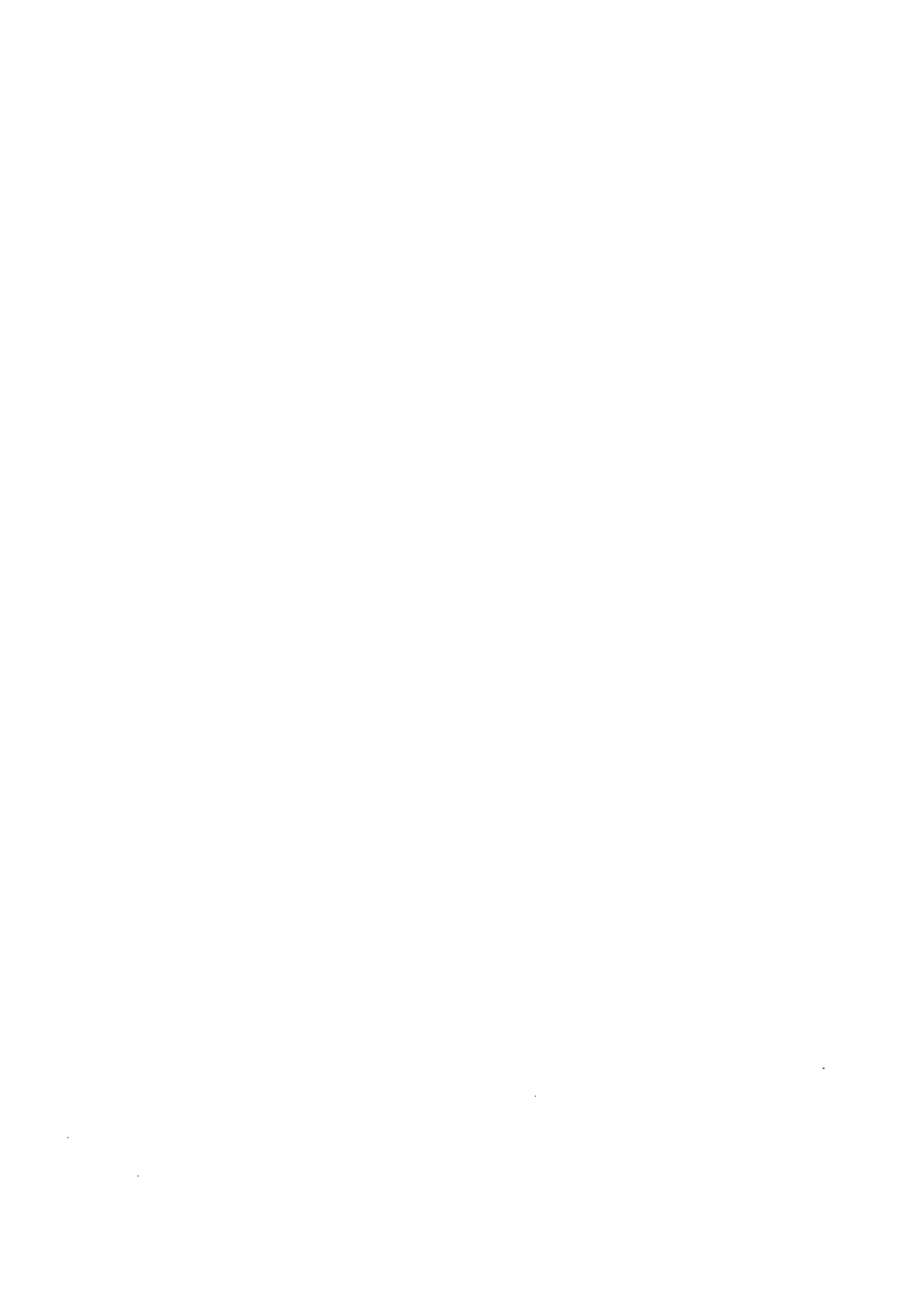


دار النهضة العربية
للطباعة والنشر

● الإدارة : بيروت، شارع مدحت باشا ـ
بناية كريدية تلفون: ٣١٢٢١٣ ـ
برقياً: دانهضة ـ
ص.ب.: ٧٤٩ ـ ١١ ـ
تلكس: NAHDA 40290 LE

● التوزيع : شارع البستاني ـ بناية اسكندراني
رقم ٣ غربي جامعة بيروت
العربية ـ تلفون: ٣٠٣٨١٦ ـ
٣١٦٢٠٢.

بسم الله الرحمن الرحيم



مقدمة

يتفرّد عصر الإسلام والدولة الأموية من بين مراحل تاريخ الأمة العربية بأنه عصر تمت فيه أكبر نقلة حضارية في أوجز زمن . فخلال ما لا يزيد كثيراً على قرن من الزمان تغيرت عقيدة العرب — في السنوات الأولى من ذلك القرن — وخرج العرب من بواديهم وقراهم حاملين إيمانهم الجديد ليستوطنوا بلاداً تختلف عن بلادهم في الطبيعة ونظام المعيشة وتقاليد المجتمع والتراث الحضاري . ولا شك أن تلك الهجرة وما صاحبها من فتوح وثورات وقلاقل قد هزت نفس العربي هزا عنيفا لعلنا لا نقدره الآن حق قدره لأنه قد أصبح شيئا في « ذمة التاريخ » لكنا نستطيع أن نتخيل ما أصاب النفس العربيـــة بعامة من توزع بين الماضي والحاضر ، وبين الوطن القديم والمستقر الجديد ، وبين التراث والتاريخ والعادات المألوفة وما تفرضه الهجرة من تحول في كل تلك القيم ، لو ذكرنا السرعة المذهلة التي جرت بها الأحداث حينذاك فغيرت وجه التاريخ والمجتمع الإنساني القديم في سنوات قلائل ، ولم تدع للنفس العربية فسحة من الوقت « تتكيف » فيها على مهل حسب تلك الأوضاع الجديدة .

ولا شك أن ما اضطربت به النفس العربية من توزع وحنين ورضى وعزة ، وما طرأ على الفكر العربي من نور العقيدة وثقافتها وما عرفه من تراث البيئات الجديدة التي استوطنها ، كان لا بد أن يجد سبيله إلى الأدب العربي شعره ونثره ،

عند شعب لم يكد يدع من أمور حياته صغيرة ولا كبيرة إلا سجلها في أدبه من قبل .

لذلك يجد الدارس من واجبه أن يبحث عن مظاهر ذلك التحول الفكري والوجداني وما أحدثه من تطور وتجديد في الشعر والنثر العربي حينذاك محاولا أن يستشف من وراء المستوى التعبيري المباشر لذلك الأدب شيئاً من الدلالات والرموز التي يمكن أن تفصح عن ذلك التحول في « صيغة فنية » جديدة .

والحق أن الدارسين لم يألوا جهداً في تعقب الأحداث السياسية والاجتماعية وبيان أثرها في الأدب ، في دراسات مستفيضة جادة . لكن أغلب هذه الدراسات قد جنح نحو الجانب السياسي والاجتماعي حتى غدا الأدب في النهاية إحدى «الوثائق» التي يستعان بها في دراسة الاجتماع والسياسة ، وحتى أصبح طالب الأدب يضل في متاهات من الأحداث الصغيرة والكبيرة على السواء حتى إذا انتهى إلى النص الأدبي استحال أمامه في تلك الدراسات إلى « مضامين » اجتماعية وسياسية لا يكاد يلتفت الدارس إلى « صيغتها » الفنيـــة إلا أيسر الالتفات ، سالكاً في دراسة تلك « الصيغة » سبيل المسلمات التي آن لنا أن نواجهها بنظرة جديدة .

وليست هذه الدراسة إلا مجرد محاولة للاحتفال بالنص الأدبي وإثارة لبعض القضايا الفنية والأدبية التي نرجو أن تظفر من دارسينا بمزيد من الاهتمام .

الإسلام والشعر

هناك اعتقاد سائد – برغم محاولات كثير من الدارسين دحضه – أن الشعر قد خبت جذوته وكسدت سوقه بعد الإسلام ، فقلّ عدد الشعراء وتضاءل إنتاجهم ، وعزف الناس عن ذلك الفن الذي طالما استأثر باهتمامهم وحبهم أمداً طويلا قبل الإسلام .

وقد جهد الدارسون في إثبات بطلان هذا الزعم فرووا ما في كتب الأدب والتاريخ من حقائق تثبت الدور الكبير الذي نهض به الشعر في الخصومة بين المسلمين والمكيّين ، واستماع النبي وأصحابه إلى شعر الشعراء المسلمين وحثهم على المضيّ فيه دفاعاً عن الإسلام وهجوماً على خصومه ،كما ذكر هؤلاء الدارسون ما كان للفتوح الإسلامية من أثر في إذكاء روح الشعر عند كثير من المقاتلين حتى تركوا تراثا ضخماً من القصائد والمقطوعات ، إن تكن مختلفة في مستواها الفني ، فإنها على أية حال تشهد بأن الشعر كان ما يزال التعبير الفني المفضل حين تثور نفوسهم أو يواجهون من المواقف ما يحرك وجدانهم . وقد يكون كثير من هذا الشعر منحولاً غير صحيح النسبة إلى قائليه أو عصره ، ولكن ذلك لا ينقض هذه الحقيقة التي تتجلى في كثرة استشهاد المؤرخين ورواة الأدب بهذا الشعر ونسبة كثير منه إلى شعراء معروفين وإن كانوا من المقلّين ، كما

تتجلى في روح كثير من مقطوعات هذا الشعر وأسلوبه ومعانيه .

على أننا نودّ أن نضيف هنا إلى ما ذكره الدارسون تفسيراً لما ورد في القرآن الكريم من إشارات إلى الشعر والشعراء قد تثير بعض اللبس عند الدارس فيظن أن القرآن قد عادى هذا الفن وقائليه .

وقد سبق أغلب الدارسين إلى تفسير ما جاء في قوله تعالى : « والشعراء يتبعهم الغاوون . ألم تر أنهم في كل واد يهيمون . وأنهم يقولون ما لا يفعلون إلا الذين آمنوا وعملوا الصالحات » .

فبينوا أن الآيات لم تقصد إدانة الشعراء جميعا وأنها استثنت المؤمنين الصالحين من الشعراء . لكن موقف القرآن من الشعر يبدو أكثر وضوحاً لو استعرضنا كل ما ورد من إشارات إلى الشعر والشعراء في القرآن ، وهي في ستة مواضع :

(١) « بل قالوا أضغاث أحلام بل افتراه بل هو شاعر ، فليأتنا بآية كما أرسل الأوّلون » (الأنبياء ٥)

(٢) « والشعراء يتّبعهم الغاوون . ألم تر أنهم في كل وادٍ يهيمون وأنهم يقولون ما لا يفعلون ، إلا الذين آمنوا وعملوا الصالحات وذكروا الله كثيرا وانتصروا من بعد ما ظُلموا . وسيعلم الذين ظلموا أيَّ منقلب ينقلبون ». (الشعراء ٢٢٤ — ٢٢٧)

(٣) « وما علمناه الشعر وما ينبغي له ، إن هو إلاّ ذكر وقرآن مبين ، لينذر من كان حيا ويحقّ القول على الكافرين » . (يس ٦٩ — ٧٠)

(٤) «ويقولون أئنّا لتاركو آلهتنا لشاعر مجنون . بل جاء بالحق وصدّق المرسلين » . (الصافات ٣٦ — ٣٧)

(٥) «فذكّر فما أنت بنعمة ربك بكاهن ولا مجنون . أم يقولون شاعر نتربّص به ريب المنون . قل تربصوا فإني معكم من المتربصين». (الطور ٢٩ — ٣١)

(٦) «فلا أقسم بما تبصرون وما لا تبصرون، إنه لقول رسول كريم، وما هو بقول شاعر ، قليلا ما تؤمنون» (الحاقة ٣٨ - ٤١)

والناظر في هذه الآيات يرى أنها لا تتحدث عن الشعر بخير أو شر ، ولا تذكر لفظ الشعر إلا في آية واحدة . وواضح أنها جميعاً حتى في تلك الآية تنفي عن النبي أن يكون شاعراً . وقد نلاحظ أن الآية في سورة الحاقة «وما هو بقول شاعر ، قليلاً ما تؤمنون» لم تقل «وما هو بشعر» بل عبّرت بما يفيد نفي صفة الشعر عن النبي ، أي تنفي كونه شاعراً . أما الآيات في سورة يس «وما علمناه الشعر وما ينبغي له ، إن هو إلا ذكر وقرآن مبين» فإنها برغم تصريحها بلفظ الشعر تنفي بدورها أن يكون النبي قد تعلم الشعر أي أن يكون شاعراً . وإنما هو رسول يجيء بشيء غير الشعر ولغرض آخر غير ما يجيء الشعر من أجله . وليس من العسير تعليل تأكيد القول بأن الرسول ليس شاعراً ، في القرآن الكريم . فمن المعروف أن العرب - شأنهم في ذلك شأن كثير من الشعوب الأولى في نظرتهم إلى الأدباء والفنانين - كانوا يظنون بعقول الشعراء الظنون ، فيعتقدون أحياناً أن بهم ما يشبه الجنون «ويقولون أئنا لتاركو آلهتنا لشاعر مجنون» أو أن بهم مساً من الجن ، أو أن بعض الشياطين يوحون إليهم بما يجري على ألسنتهم من شعر . وتلك حقائق - لو لصقت بالرسول صفة الشاعر - جديرة بأن تناقض معنى الرسالة والوحي . ومن المعروف كذلك أن كثيراً من الشعراء في الجاهلية قد عرفوا بمسلك خلقي يتسم بكثير من الإسراف في اللهو والإقبال على الملذات المادية من خمر وميسر وغير ذلك حتى برئت بعض القبائل من مثل هؤلاء الشعراء . ولعلنا نذكر في هذا المقام قول طرفة المعروف :

وما زال تشرابي الخمورَ ولذتي
وبيعي وإنفاقي طريفي ومتلدي
إلى أن تحامتني العشيرةُ كلُّها
وأفردت إفراد البعير المعبّد

ولعلنا نذكر أيضاً أن أبا امرىء القيس قد نفاه لإسرافه في اللهو والشراب كما نذكر طائفة من الشعراء خلعتهم قبائلهم لسوء مسلك من نوع آخر كان يجر على هذه القبائل كثيراً من الشر ، هم الشعراء الصعاليك .

من ذلك يتضح ما قصدنا إليه من بيان أن القرآن لم يصدر حكماً بعينه على الشعر ولم يتخذ منه موقفاً خاصاً ، وإنما نفى عن النبي ﷺ مرة بعد أخرى أن يكون شاعراً من الشعراء ، وأن تكون رسالته كرسالتهم « إن هو إلا ذكر وقرآن مبين » .

على أن إيمان بعض الدارسين بأن الشعر قد ركدت ريحه بعد الإسلام قد يعود إلى إحساسهم بضعف المستوى الفني لذلك الشعر. والحق أننا لو قارنا بين شعر هذه المرحلة والشعر الجاهلي لأدركنا دون عناء أن هناك بوناً شاسعاً بين الشعرين من حيث الأصالة والمستوى ، وأن الشعر في صدر الإسلام قد فقد ــ في معظمه وبخاصة الشعر السياسي ــ ما في الشعر الجاهلي من خيال حي واقتدار لغوي والتصاق بالطبيعة والمزاوجة بينها وبين مشاعر الإنسان ، وأنه في كثير من وجوهه قد أصبح أقرب إلى النظم منه إلى الإبداع .

وهذه الظاهرة أوضح ما تكون في شعر هؤلاء الشعراء الذين اتصلوا اتصالاً وثيقاً ممتداً بالصراع بين المسلمين والمشركين من أهل مكة وغيرهم من العرب ، سواء منهم من كان في جانب الإسلام ومن كان منهم في الجانب الآخر .

ذلك لأن هؤلاء الشعراء قد واجهوا منذ البداية ــ وبخاصة المسلمين منهم ــ عبء الاتصال المباشر بالقيم الجديدة وما تحمله من مظاهر التغير في الأخلاق والسلوك والقيم الاجتماعية والروحية . كما كان عليهم أن يشاركوا مشاركة مباشرة مستمرة في المعركة من جانبها الكلامي . ولم يكن من اليسير على شاعر قضى الجانب الأكبر من حياته في الجاهلية، كحسان بن ثابت مثلاً ــ أن يجد لنفسه أسلوباً جديداً من الشعر يحسن التعبير عن تلك القيم والقضايا الجديدة ويحتفظ

في الوقت نفسه بتلك الخصائص الفنية التي نمت وتطورت في ظل مجتمع مختلف في قيمه وقضاياه .

أما الشعراء الذين كانوا أقل « انغماساً » في تلك الحرب الكلامية فإنهم لم يشعروا كثيراً بهذه « الأزمة » الفنية ومضوا يقولون الشعر كما كانوا يقولونه في الجاهلية على شيء من الاختلاف اليسير كان لا بد أن يكون وهم يعيشون في ذلك المجتمع الجديد .

على أننا نود قبل أن نمضي في تفصيل الحديث عن موقف هؤلاء الشعراء أن ننبه إلى حقيقة يُغفلها أغلب الدارسين في هذا المجال . تلك هي أن ذلك الضعف الذي لاحظناه على الشعر الإسلامي كان قد بدأ في الحقيقة قبيل الإسلام لا بعده . كان قد انقضى عصر « الفحول » ولم يبق منهم إلا الأعشى الذي مات — كما تقول الرواية — وهو في طريقه إلى النبي ليمدحه ويعلن إسلامه ، ولبيد الذي كان قد بلغ الستين وأوشك أن يكف عن قول الشعر . ولم يبق عند ظهور الإسلام إلا شعراء مقلّون بعضهم مجيد في قصائد مفردة ولكنهم لا يبلغون شأو هؤلاء « الفحول » .

كان هؤلاء الشعراء الكبار بتجوالهم في أرجاء الجزيرة العربية وارتباطهم بتجمعاتها الكبيرة قد أسهموا بنصيب كبير في خلق شعور قومي — وإن يكن غير واضح أو محدد — بين قبائل العرب الكبرى ، وفي تأصيل كثير من القيم الأخلاقية والاجتماعية اللازمة لنشأة أي شعب متماسك متحضر ، وفي التمكين للغة عربية عامة تعلو على سائر اللهجات وتصبح قادرة على التعبير عن مقومات ذلك الشعب وحضارته التي كانت توشك أن تنبثق من ظهر الغيب .

وكأنما فرغ هؤلاء « الفحول » من تلك الرسالة الحضارية قبيل الإسلام فانقضى جيلهم وظل المجتمع العربي بضع سنوات ينتظر رسالة من نوع جديد تحقق للعرب تلك الوحدة التي كانت كثير من مظاهر الحياة في الجزيرة العربية تنبيء بها ، وتستخدم تلك اللغة التي مكن لها هؤلاء الشعراء في الأرض لكي

تحمل قيمها الروحية والحضارية الجديدة . وكان لا بد أن تمضي سنين أخرى في ظل الإسلام حتى ينشأ جيل جديد تربى في تلك البيئة الحضارية الجديدة بعد أن تبلورت سماتها واستقرت قيمها وتجاوزت مرحلة الانتقال إلى مرحلة الأصالة.

والحق أن مرحلة الانتقال تلك كانت بالغة القصر إذا ما قيست إلى التحول الهائل الذي طرأ على الحياة العربية بعد الفتوح الإسلامية . ويلاحظ الدارس أن الشعراء منذ السنوات الأولى للإسلام قد بدأوا يتأثرون تأثراً واضحاً بالمعاني الدينية الجديدة وبالأسلوب القرآني مما يؤكد أن مواجهة الشاعر المخضرم للمجتمع الجديد كانت مواجهة سريعة فرضت عليه إما التكيّف السريع كما سنرى عند حسان بن ثابت أو الصمت التام كما تذكر الرواية عن لبيد ، أو المضيّ على طريق الشعر الجاهلي إلا ما كان من تأثر يسير كالذي نراه عند الحطيئة .

والحطيئة — عند أغلب الدارسين — من أعلام الشعراء المخضرمين وأرفعهم مستوى ، يراه بعضهم بقية « الفحول » من العصر الجاهلي . فالدكتور شوقي ضيف — مثلا — يقرنه بزهير ويصف أبياته « بالجودة والروعة » فيقول : « وقد كان على شاكلة زهير ، يعني بشعره وتجويده عناية شديدة . وقد أثر عنه أنه كان يقول : « خير الشعر الحولي المحكك » [1] فهو ممن كانوا يتأنون في شعرهم ويعيدون النظر فيه حتى تخرج جميع الأبيات مستوية في الجودة والروعة . ولعل ذلك مما جعله يكثر من المقطعات .

ونراه في مطولاته يشبّب ويصف الصحراء وحيوانها الوحشي والأليف . ومدائحه لا تقل عن مدائح زهير جودة ... » [2] أما الدكتور يحيى الجبوري فيقرنه بالأعشى ويقول متحدثاً عن طائفة من الشعراء عند ظهور الإسلام « ولم يكن في هؤلاء الشعراء من الفحول البارزين غير الحطيئة والأعشى .. » [3]

---

(١) الحولي : ما نظم في حول . المحكك : المنقح ،

(٢) شوقي ضيف : العصر الإسلامي ص ٩٨ .

(٣) يحيى الجبوري : شعر المخضرمين وأثر الإسلام فيه . ص ٢٤٢ .

ويبدو أن الحطيئة نفسه كان حريصاً على أن تكون له هذه المكانة المرموقة بين شعراء عصره ، فلقد سأل كعب بن زهير أن ينوه بشأنه ، إذ كان يرى أنهما بقية « الكبار » من شعراء الجاهلية . وهكذا قال كعب أبياته المعروفة :

فمَن للقوافي ؟ شانها من يحوكها
إذا ما ثوى كعب وفوّز جرول [1] !

يقول فلا يعيا بشيء يقولــه
ومن قائليها من يسيء ويعمل [2]

يقوّمُها حتى تقوم مُتونهـا
فيقصر عنها كلُّ ما يُتمثّل

كفيتُكَ لاتلقى من الناس شاعرا
تنخّل منها مثلَ ما أتنخّل [3]

والحق أنه قد سلك مسلك الشاعر الجاهلي بقية حياته في الإسلام ، فمضى يمدح ويهجو ويتكسب بشعره مستغلا بعض الخصومات القبلية التي كانت ما تزال سائدة حيذاك . وبذلك لم يتأثر تأثراً يذكر بروح الإسلام أو أسلوب القرآن أو لغة « العصر » التي كانت قد بدأت تجري على ألسنة الشعراء والخطباء . وإذا استثنينا أبياته المعروفة في استعطاف عمر لكي يخرجه من السجن وبضعة أبيات أخرى متناثرة في ديوانه ، في المدح والحكمة ، لما رأينا اختلافاً واضحاً بين شعره في الجاهلية وشعره في الإسلام . فبناء القصيدة لديه يجري في كثير من الأحيان على السَّنَن المألوف من وقوف على الأطلال أو نسيب أو وصف رحلة ثم خلوص للممدوح . وهو في وصف الرحلة والناقة يستخدم لغة الشعر الجاهلي وأوصافه وتشبيهاته ومجازاته حتى إذا انتهى إلى المدح رقت عبارته أحياناً وإن

---

(١) ثوى وفوز بمعنى : مات . وجرول هو الحطيئة .
(٢) يعمل هنا بمعنى يتكلف .
(٣) ديوان كعب بن زهير ص ٥٩ ... أتنخل : أصطفي وأختار - .

لم يجيء بشيء جديد . مثال ذلك ما نراه في الجزء الأول من قصيدة يمدح بها علقمة بن علاثة بادئاً بالإشارة إلى رحيل أحبائه ثم واصفاً رحلته هو وناقته [1] :

أرى العير تُحدَى بين قَوٍّ وضارجٍ
كما زال في الصبح الإشاءُ الحوامِلُ [2]

فتبّعتهم عينيَّ حتى تفرّقت
مع الليل عن ساق الفريدِ الجمائلُ [3]

فلأياً قصرتُ الطرفَ عنهم بجَسْرةٍ
ذَمولٍ إذا واكلتُها لا تواكلُ [4]

صَموتِ السُّرى عيرانةٍ ذاتِ منسمٍ
نكيبِ الصوَى ترفضّ عنه الجنادلُ [5]

عُذافرةٍ خرساء فيها تلفّتٌ
إذا ما اعترَاها ليلها المتطاولُ [6]

كأني كسوتُ الرّحل جَوْناً رباعيا
شَنُوناً يربّبه الرسيسُ فعاقلُ [7]

---

(١) ديوان الحطيئة ص ١٨ .

(٢) الإشاء صغار النخل — الحوامل : حاملة الثمار . قو وضارج : موضعان .

(٣) ساق الفريد : اسم جبل . الجمائل : الجمال .

(٤) قصرت الطرف : كففته . ذمول : سريعة . واكلتها : تركتها ولم أضربها أو أزجرها . تواكل : تبطيء .

(٥) صموت : لا تصدر صوتاً من الضجر . العيرانة : الصلبة الشديدة . نكيب الصوى : أي قد نكبته وآذته صخور الطريق . ترفض عنه الجنادل : تتفرق لوقعه الصخور والإشارة هنا إلى منسم الناقة أي مقدم خفها .

(٦) [illegible]افرة : عظيمة شديدة . خرساء : لا ترغو من التعب .

(٧) [illegible] أسود أو أبيض . رباعيا : داخل في السنة الرابعة . شنون : لا سمين ولا مهزول . ويريد به حمار [illegible]حش الذي يشبه به ناقته .

شنون أبوه الأخدريّ وأمّه

من الحقب لحّاش على العُرْس باسل[1]

إلى آخر الأبيات بما فيها من « غريب » متزاحم وصور جاهلية تقليدية لا تنبىء عن شاعرية كبيرة .

ويلاحظ أن الشاعر في البيتين الأخيرين قد بدأ — على عادة كثير من الشعراء الجاهليين في هذا المجال — في الحديث عن حمار وحش شبه به ناقته ، ولكنه في هذين البيتين والأبيات الثلاثة التي تليهما — قبل أن ينتقل فجأة إلى المدح — لا يزيد على أن يردد صورا مألوفة في الشعر القديم دون أن يكون له فضل صيغة فنية خاصة أو إضافة إلى تلك الصور والمعاني التقليدية .

وأبيات الشاعر في المدح أقرب في ألفاظها إلى لغة « العصر » كما أسلفنا ، وهي في أسلوبها اكثر سلاسة و « بساطة » وإن حشد الشاعر فيها كل الفضائل التي يمكن أن تنسب إلى سيد عربي حينذاك دون أن يحاول استقصاء صورة بعينها و « التفنن » فيها .

يقول الشاعر : [2]

إلى القائل الفعّال علقمة النّدى

رحلتُ قلوصي تجتويها المنـــاهل [3]

إلى ماجد الآباء فرعٍ عثمثمٍ

له عَطَن يومَ التفاضل آهـــل [4]

---

(١) الأخدري نسبة إلى الأخدر وهو فحل . فحاش كثير التهيق . باسل : كريه المنظر .

(٢) الديوان : ص ٢٤ .

(٣) تجتويها : تزهد فيها .

(٤) العطن : مبرك الإبل . عثمثم : شديد . آهل : ملء .

وما كان بيني لو لقيتكَ سالماً

وبين الغنى إلا ليـالٍ قلائل [1]

لعمري لنعم المرءُ من آل جعفر

بحورانَ أمسى أعلقتـه الحبائل [2]

لقد غادرتْ حزما وبرا ونائلا

ولبّا أصيلا خالفته المجاهـل

وقِدْرا إذا ماانفضَ القومُ أوْفضت

إلى نارها مشياً إليهـا الأرامل [3]

لعمري لنعم المرء ، لاواهنُ القُوى

ولا هو للمولى على الدهر خـاذل

لعمري لنعم المرء إن عيّ قائل

عن القيل أو دنّى عن الفعل فاعـل

لعمري لنعم المرء ، لا متهاون

عن السّورة العليا ولا متخاذل

تكاد يداه تُسْلمان رداءه

من الجود لما استقبلته انشمائـل [4]

يداك خليج البحر ، إحداهما دمّ

وإحداهما جود يفيض ونائـل

---

(١) كان الشاعر قد قصد علقة ليمدحه فجاء وقد مات علقمة فرثاه بهذه القصيدة . وإلى هذا يشير بقوله « لو لقيتك سالماً » .

(٢) أصابته حبائل الردى أي شباكه .

(٣) انفض القوم : ذهب زادهم ، أوفضت : أسرعت .

(٤) الشمائل . ج شمال أي الريح الباردة في الشتاء وهي كثيراً ما تقترن في الشعر العربي بالجدب والحاجة .

فإن تَحيَ لاأمْلَلْ حياتي ، وإن تمُتْ

فما في حياتي بعد موتك طائل

ولا نكاد نظفر في هذه الأبيات بصورة شعرية موفقة — وسط نبرة الشاعر الخطابية — إلا في بيته القائم على المفارقة ، والتعبير الحاد عن البطش « بالدم » :

يداك خليج البحر ، إحداهما دم

وإحداهما جود يفيض ونائل

وهذا الاختلاف في الأسلوب بين وصف الناقة والرحلة ومظاهر الطبيعة ، وحديث الشاعر عن نفسه أو ثنائه على ممدوحه امتداد لما نراه من هذا الاختلاف في الشعر الجاهلي . ولعل خير نموذج له وصف طرفة لناقته بكل ما فيه من تفصيل وإغراب ، وتصويره لغربته النفسية بين قومه بما فيه من مرارة وحرارة وسلامة نسبيّة . وهو اختلاف نصادفه أيضاً عند غير الحطيئة من المخضرمين الذين لم ينغمسوا في الأحداث السياسية الإسلامية انغماس حسان بن ثابت ولم يحسوا بضرورة التكيف مع المجتمع الجديد إلا فيما يتصل اتصالاً مباشراً بمعنى ديني خاص . وذلك واضح كل الوضوح في قصيدة « بانت سعاد » لكعب بن زهير . فمطلعها الغزلي — وهو تعبير ذاتي عن عواطف الشاعر مهما يكن وضعه التقليدي في القصيدة — عذب رقيق يجمع بين ترف الإحساس في تصويره لجمال صاحبته ولوعة الحرمان التي نجدها فيما بعد عند الشعراء العذريين . ومهما يكن من تكرار الشاعر للصور المألوفة في الشعر الجاهلي في أمثال هذه المطالع ، فإن له لمسات ذاتية خاصة تضفي على أسلوبه انسياباً وموسيقية متميزة .

وهو في مديحه للنبي والمهاجرين يرق ويلين ويستخدم ألفاظاً وعبارات إسلامية جديدة وإن ظلت قيمه الخلقية في جملتها قيماً تقليدية تدور في أغلبها حول الشجاعة والصبر في ميدان القتال كما في قوله [1] :

---

(١) ديوان كعب بن زهير ص ٢٥ .

يمشون مشي الجمال الزُّهر يعصمهم

ضربٌ إذا عرّد السود التنابيـــل [1]

لايفرحون إذا نالت رماحهم

قوماً .. وليسوا مجازيعاً إذا نيلــوا

لا يقع الطعن إلا في نحورهـم

ماإن لهم عن حياض الموت تهليل [2]

ولعلّ أكثر أبياته تعبيراً عن بعض المعاني الإسلامية في القصيدة قوله :

أنبئت أن رسول الله أوعدني

والعفو عند رسول الله مأمــول

مهلاً هداك الذي أعطاك نافلة

القرآن فيها مواعيظٌ وتفصيـل

وهي كما نرى — لمسات يسيرة اقتضتها طبيعة الموقف وضرورة الاعتذار ، ولا تنبىء عن إحساس حقيقي بالقيم الإسلامية الجديدة .

على أننا بعد ذلك المطلع السلس الرقيق الذي أشرنا إليه نصادف — كالمألوف في الشعر الجاهلي — وصف الشاعر ناقته وصفا فيه كثير من الغريب والتعقيد والتشبيهات التقليدية في هذا المجال بحيث يبدو وكأن المطلع والوصف لشاعرين مختلفين .

يقول كعب [3] :

أمست سعاد بأرض لا يبلّغها إلا العِتاق النجيبات المراسيـل [4]

---

(١) عرد . جبن ونكل . التنابيل : ج تنبال أي قصير .

(٢) تهليل : انصراف أو هروب .

(٣) الديوان ص ٩ .

(٤) المراسيل : الخفاف السراع .

ولن يبلّغها إلا عُذافِـرة
فيها على الأين إرقال وتبغيـــل [1]

من كل نضّاخة الذِّفرى إذا عرِقت
عُرْضَتُها طامس الأعلام مجهول [2]

ترمي الغيوبَ بعينَيْ مُفْرد لَهِق
إذا توقّدت الحُزّان والميــل [3].

ضخم مقلّدُها فَعْمٌ مقيَّدُها
في خَلقها عن بنات الفحل تفضيل [4]

حرف أخوها أبوها ، مهجّنة
وعمُّها خالها ، قوراء شمليل[5]

يمشي القُرادُ عليها ثم يُزلقه
منها لَبانٌ وأقرابٌ زهاليـل [6]

كأن ما فات عينيها ومذبحهـا
من خطمها ومن اللَّحيين برطيل[7]

---

(١) عذافرة : شديدة غليظة . الأين : التعب . الإرقال والتبغيل : ضربان من العدو .

(٢) النضخ : شدة فوران الماء . الذفري . ما خلف الأذن . والمراد كثرة ما يتصبب من عرق تلك الناقة . عرضتها : غايتها .

(٣) اللهق : الشديد البياض . ويريد الثور الوحشي . والحزان ما غلظ من الأرض . الميل العقد الضخمة من الرمل .

(٤) مقلدها : رقبتها . فعم مقيدها : ممتلئة الرسغ .

(٥) قوراء : طويلة العنق . شمليل : خفيفة .

(٦) لبان : صدر . أقراب : خواصر : زهاليل : ملس .

(٧) البرطيل : مفرد براطيل وهي حجارة طويلة . الخطم : الأنف أو الموضع الذي يقع عليه الخطام . واللحيان العظمان اللذان تنبت عليهما اللحية في الإنسان ، ونظير ذلك من الحيوان .

تُميرُ مثلَ عَسيبِ النخلِ ذا خُصَلٍ

في غارزٍ لم تَخَوَّنْه الأحاليـــلُ [1]

قنواء في حرّتيها للبصير بهـــا

عِتقٌ مبين وفي الخدين تسهيــــلُ [2]

إلى آخر الأبيات ...

ونلاحظ مثل هذا الاختلاف في الأسلوب حتى في داخل المقطوعة الواحدة من مقطوعات القصيدة . فقد بدأ يعتذر إلى النبي في أسلوبه السهل إلى أن أخذ يتحدث عن تهيّبه وهو مقبل عليه لأول مرة فشبه نفسه بالمقبل على أسد يثير الخوف والرهبة، فارتدّ إلى الغرابة والجزالة مستمداً صوره من التراث الجاهلي[3] :

لَذاك أهْيَبُ عندي إذ أكلّمه

وقيل إنك مسبور ومســـؤول

من ضيغم من ضِراء الأسد مُخْدَرَه

ببطن عَثّرَ ، غِيلٌ دونه غيــل [4]

يغدو فيُلْحِم ضرغامين عيشُهما

لحم من القوم معفور خراذيــــل [5]

إذا يساور قِرناً لا يحلّ لـــه

أن يترك القرن إلاّ وهـــو مغلـــول[6]

---

(١) يصف الشاعر حركة ذيل الناقة . فيقول إنها تهش على مؤخرتها بذيلها الطويل العريض .

(٢) قنواء : مقوسة الأنف : حرتيها : أذنيها . عتق : أصالة ونجابة .

(٣) الديوان ص ٢١ .

(٤) مخدره : مكانه . عثر : اسم موضع . الغيل : الغيضة : المكان الكثير الشجر .

(٥) يلحم : يطعمهما اللحم . معفور : معفر في التراب . خراذيل : مقطع .

(٦) يساور : يقاتل . مغلول : أسير في الأغلال .

منه تظل حمير الوحش ضامزةً
ولا تَمشّي بواديه الأراجيل [1]
ولا يزال بواديه أخو ثقــة
مُطرّحٌ البزّ والدِّرسان مأكـول [2]

فإذا فرغ من وصف الأسد عاد إلى سلاسته الأولى مادحاً النبي فقال :

إن الرسول لنور يستضاء به
مهند من سيوف الله مسلول

ويجري الشاعر على هذه السُّنة من اختلاف الأساليب في قصائد كثيرة أخرى كقصيدته اللامية :

ألا بكَرَتْ عِرْسي تلوم وتعذل
وغيرُ الذي قالت أعفّ وأجمل

فهو يبدؤها بمطلع نفسي فيه تلك الإشارات المألوفة في الشعر القديم إلى الشيب وما يجرّه من انصراف النساء عن الشاعر بعد أن كُنَّ يعشقنه في شبابه ، لكن في أسلوب سهل فيه كثير من الشجى العميق . ثم ما يلبث أن يصف الذئب تارة والناقة تارة أخرى فيعود إلى ما لمسناه من غريب وتعقيد .

والغرابة ليست بالطبع صفة لاصقة باللفظ وإنما هي أمر نسبي يختلف بالنسبة إلى اللفظ من عصر إلى عصر . ومن الملاحظ أن طائفة كبيرة من ألفاظ الشعر الجاهلي قد قل استخدامها بالتدريج منذ ظهور الإسلام حتى كادت تختفي تماما بعد استقرار المجتمع الإسلامي في وضعه الحضاري الجديد إلا ما كان منها عند

(١) ضامزة : ساكنة لا يصدر عنها صوت . الأراجيل : الرجالة .
(٢) مطرح البز : الدرسان : الثياب البالية ، مفرده : دريس . مطرح البز : طرح سلاحه وثيابه .

بعض الشعراء المقلدين أو الذين يقصدون قصداً إلى هذا الغريب بغية مجاراة « الفحول » من القدماء .

ونلاحظ أن أغلب هذه الألفاظ التي أسقطتها اللغة العربية بعد الإسلام مما يدور حول وصف الناقة والجواد ، والظباء وحمر الوحش وغيرها من الأوابد . وذلك — في رأينا — لأن الناقة كانت تعني عند الشاعر الجاهلي شيئاً أكبر بكثير من كونها « راحلة » يسافر عليها من مكان إلى مكان . فقد كانت له رفيقاً دائماً ومظهراً من مظاهر الحياة في الصحراء الموحشة ، فهو يطيل النظر إليها بحكم الضرورة ويلاحظ ضروب سيرها وطرق التفاتها وحركة رأسها وذنبها ويعرف كل عضو من أعضائها باسم أو أكثر .

ويبدو أن الشاعر العربي لم يكن يلفته من الصحراء إلا ما يمثل مظهراً من مظاهر الحياة فيها ، فهو لا يكاد يلتفت إلى طبيعتها ولا إلى وديانها وهضابها وأشكال رمالها وتعدد أضوائها وظلالها وشروقها وغروبها . فإذا ألمّ بشيء من ذلك فإنما يلمّ به في أغلب الأحيان في إشارات مقتضبة سريعة تتصل بالحديث عن الأطلال أو رحلة الأحبّة أو تتخذ من الصحراء « خلفية » لحياة الإنسان والحيوان وما يجري بها من وقائع . وقد نجد عند هذا الشاعر أو ذاك أو في هذه القصائد أو تلك وصفا لسيل أو واد أو حديثا عن صبح أو ليل أو شتاء أو صيف أو ربيع ولكن ذلك لا يمكن أن يقاس — في مجال الوصف — إلى حديث الشاعر عن بعيره أو ناقته أو جواده أو عن هذه الأنواع من الحيوان التي يشبه بها راحلته في سرعتها ويصفها وصفاً مفصلاً كذلك الذي يصف به تلك الراحلة . وهو يجد في حيوية حيوان الصحراء وسعيه للمرعى والماء واختلاف حظه من الأمن والخوف وتعرضه لسهام الصائدين وكلابهم مجالاً رَحْباً للوصف والإبداع .

وبهذا نستطيع أن نفهم تكرار تلك التشبيهات والمجازات الكثيرة التي يشبه فيها الشاعر جمال العيون أو الأعناق أو اللفتات بعيون بقر الوحش وأعناق الظباء ولفتاتها . فقد كان ظهور ظبي فجأة على قمة كثيب وسط همود الصحراء،

وتلفته يمنة ويسرة يبعث في نفس الرائي من معاني الحياة والأنس ما يبث الحياة والأنس في الطبيعة الخامدة من حوله فإذ الظباء كواعب فاتنات الأجياد والنواظر . وقد كان الشاعر الجاهلي وهو يصف راحلته أو بعض حيوان الصحراء يسلك نهجاً « موضوعياً » مجرداً من العواطف الذاتية ، حتى لو ارتبط الموضوع ببعض المعاني النفسية من شعور بالفقد أو تحوّل المصير من الأمن إلى الخوف أو من الحياة إلى الموت . وكان في هذا الوصف الموضوعي مضطراً إلى أن يستخدم كل إمكانات اللغة للتعبير عن كل تلك الأوصاف لأعضاء الحيوان وحركاته . ولا شك أن بعض هذه الألفاظ لم يكن شائعا شيوع الألفاظ التي تعبر عن مشاعر إنسانية عامة ، وبعضها كان لا بد أن يتناسب غلظة وليناً مع ذلك العضو الذي تحدث عنه الشاعر أي تلك الحركة التي يصفها . ولاشك أن الشعراء الجاهليين — مع ميلهم الغالب إلى استخدام تلك الألفاظ كانـــوا يختلفون في أساليبهم ومعجمهم الشعري كما يختلف أبناء كل عصر من الشعراء ، فترق أساليب بعضهم وتسهل ألفاظهم ، في حين يؤثر آخرون أساليب أكثر تعقداً وألفاظاً أقلّ شيوعاً . ولعل من أمثلة إحساس الناس بهذا التفاوت قول عمر بن الخطاب المأثور عن زهير بن أبي سلمى حين فضله على سائر الشعراء « كان لا يعاظل بين الكلام ولا يتبع حواشي اللفظ » أي لا يستخدم أساليب معقدة أو ألفاظاً غريبة غير شائعة .

ويجدر بنا أن نؤكد هنا اختلاف أساليب الشعر الجاهلي من حيث المعجم والتركيب اللغوي ، بين التصوير الذاتي والموضوعي . فكلمابدت ذاتية الشاعر في قصيدته اقترب معجمها من تلك الألفاظ « الشائعة » التي تعبر عن العواطف المشتركة في حياة الناس ، أما إذا تناول الشاعر تجربته تناولاً وصفياً موضوعياً فإنه يميل إلى استخدام لغة وتركيبات وتشبيهات خاصة ليس لها هذا الشيوع ولا تحقق للأسلوب ذلك الانسياب والسلاسة التي نحسها في الشعر الذاتي . فلم يكن الشعر الجاهلي كله على هذا النحوا من « الجزالة » أو الاحتفال « بالغريب » ، بل كان يرق في كثير من الأحيان حتى ليقترب إلى حد كبير من بعض النماذج

الشعرية بعد الإسلام . ولعلنا نستطيع أن نضرب لذلك مثلا بأبيات النابغة العاطفية التالية [1] :

عوجوا فحيوا لنُعْمٍ دِمْنةَ الدارِ ماذا تحيّون من نُؤْيٍ وأحجارِ ! [2]
أقوى وأقفر من نُعم وغيّره هُوج الرياح بهابي التُّرب موّار [3]
وقفت فيها سَراةَ اليوم أسألها عن آل نعم أَمُونا عبْر أسفار [4]
فاستعجمت دارُ نعم ما تكلّمنا والدار ، لو كلّمتنا ، ذاتُ أخبار
فما وجدتُ بها شيئاً ألوذ به إلاّ الثُّمامَ وإلا مَوْقد النار [5]
وقد أراني ونُعماً لاهيَيْن بها والدهرُ والعيش لم يَهْمُمْ بإمرار [6]
أيامَ تُخبرني نعم وأُخبرها ما أكتم الناس من حاجي وأسراري [7]
لولا حبائلُ من نُعم علِقتُ بها لأقصرَ القلب عنها أيَّ إقصار
فإن أفاق ، لقد طالت عَمايتُه والمرء يُخلَق طوراً بعد أطوار
نُبّئتُ نُعماً على الهجران عاتبة سَقْياً ورَعْياً لذاك العاتب الزاري !

* * *

رأيتُ نُعماً وأصحابي على عَجَلٍ والعِيس للبين قد شُدَّت بأكوار [8]
فريعَ قلبي ، وكانت نظرة عرضت حيناً ، وتوفيقَ أقدارٍ لأقدار
بيضاءُ كالشمس وافت يومَ أسعَدِها لم تؤذِ أهلاً ولم تَفحش على جار

---

(١) الديوان ص ٤٨ .
(٢) النؤي : ما يكون حول الخباء لوقايته من المطر .
(٣) هابي الترب : التراب الذي تحمله الريح . موار : شديد الحركة .
(٤) سراة اليوم : وسطه . الأمون : الناقة القوية . عبر أسفار : كثيرة الأسفار .
(٥) الثمام : نبت .
(٦) إمرار : من المرارة .
(٧) حاجي : ج حاجة .
(٨) أكوار : جمع كور أي رحل

تَلُوث بعد افتضال البُرْد مِئزرَها لَوْثاً على مثل دِعْص الرّملة الهاري[1]
والطِّيبُ يزداد طيباً أن يكون بها في جِيدِ واضحةِ الخدّين مِعطار
أقول والنجم قد مالت أواخره إلى المغيب : تثبّتْ نظرة حار[2]
ألمحةٌ من سنا برق رأى بصرى ؟ أم وجهُ نُعْم بدالي ، أم سنا نار ؟
بل وجه نعم بدا والليل معتكر فلاح من بين أثواب وأستار !
إذا تغنى الحمامُ الوُرْقُ هيّجني وإن تغرَّبتُ عنها ، أم عمّار

ونلاحظ في هذه الأبيات أن الشاعر يقترب شيئا من طبيعة الشعر الجاهلي الموضوعية كلما رسم صورة من الصور التقليدية للشعر الموضوعي كالحديث عما أصاب الدار من تحول حتى غدت دمنة متغيرة . فالشاعر يستعين في رسم تلك الصور بالألفاظ والعبارات التقليدية في هذا المجال ، ولكنه يتخلى عن تلك الخصائص حين يتحدث حديثا عاطفيا صريحا فيرق أسلوبه وينساب وتختلف ألفاظه حتى لتصبح محملة بكثير من الرموز ، وبخاصة في تساؤله البديع عن وجه نعم في إشراقه ، وسنا البرق والنار .

ثم يبدأ الشاعر بعد ذلك الجزء العاطفي من قصيدته في وصف ناقته مشبّهاً إياها بالثور الوحشي تطارده كلاب الصيد ، فيعود إلى المعجم النمطي المألوف في هذا المجال[3] .

هكذا كانت الحال ، حتى جاء الإسلام وتحضر كثير من الشعراء وانصرفوا بشعرهم إلى التعبير عن تجارب جديدة ، بعضها عاطفي وبعضها سياسي أو اجتماعي ، ولم تعد طبيعة حياتهم الجديدة تدفعهم إلى مثل هذا الاحتفال الزائد

---

(١) تلوث : تلف . افتضال البرد : التوشح به . الدعص : الكثيب الصغير من الرمل . الهاري : المنهار .
(٢) حار : مرخم حارث .
(٣) الديوان ص ٥١ .

بذلك الموضوع القديم ، وإن كانوا قد ظلوا — بالطبع — يرتحـلون على النوق والخيل كما كان يفعل الشاعر القديم . فلم تعد الناقة أو البعير — إلا عند الشعراء الذين يحتذون عن قصد أساليب الشعر الجاهلي — رفيق الشاعر المؤنس في رحلته . بل أصبحت مجرد « راحلة » ينتقل عليها من حاضرة إلى أخرى أو من البادية إلى الحاضرة ، تملأ رأسه وقلبه كثير من المشاغل والمشاعر وتستهوي موهبته تجارب أخرى أكثر التصاقاً بحياته الحضرية الجديدة .

وهكذا بدأ يختفي من شعر الشاعر الإسلامي قدر كبير من تلك الألفاظ الوصفية حتى عرفت بعد حين بأنها من « الغريب » الذي لا يفهمه أغلب الناس ، ورق أسلوب الشاعر بالضرورة ، إذا أصبح حسه اللغوي والفني أكثر ترفاً ، فتجنب كثيرا من ذلك « التركيب » اللغوي الذي كان النقاد يعبرون عنه « بالجزالة » كما تجنب كثيرا من الألفاظ التي لم يعد إيقاعها يناسب الحنجرة أو الأذن الحضرية . وعن هذا التطور اللغوي الحضاري يقول صاحب «الوساطة بين المتنبي وخصومه » :

« فلما ضرب الإسلام بجرانه ، واتسعت ممالك العرب ، وكثرت الحواضر ونزعت البوادي إلى القرى ، وفشا التأدب والتظرف ، اختار الناس من الكلام ألينه وأسهله ، وعمدوا إلى كل شيء ذي أسماء كثيرة فاختاروا أحسنها سمعاً وألطفها من القلوب موقعا ، وإلى ما للعرب فيه لغات فاقتصروا على أسلسها وأشرفها ، كما رأيتهم يختصرون ألفاظ « الطويل » . فإنهم وجدوا للعرب فيه نحوا من ستين لفظة أكثرها بشع شنع ، كالعَشَنَّط والعَنَطْنط ، والجَشْرَب والشوقب والشلهب والشوذب ... فنبذوا جميع ذلك وتركوه واكتفوا بالطويل لخفته على اللسان وقلة نبو السمع عنه »[1] .

وقد أفضنا في الحديث عن « الغريب والرصانة والجزالة » لأن كثيراً من

---

(١) الوساطة ص ١٨ .

الدارسين قد جروا على أن يتحدثوا عنها كأنها صفات طبيعية في بعض الألفاظ ، ولأن أي رصد جاد لما طرأ على الشعر العربي من تطور بعد الإسلام لا بد أن يوجه عنايته إلى هذا الجانب الفني الذي طالما أهمله الدارسون وعنوا بدلاً منه بالجوانب الاجتماعية والسياسية وما في ذلك الشعر من مضمون .

والحق أن من أهم التطور في الشعر العربي حينذاك تبلور تلك اللغة الإسلامية الحضرية بأساليبها وألفاظها بعد أن مرت بمراحل من التطور التدريجي بدأت في تلك المرحلة التي ندرسها ثم اتضحت معالمها في العصر الأموي .

• • •

على أن الحطيئة وكعب بن زهير – على ما بين طبيعتهما النفسية والفنية من خلاف – لا يمثلان « مواجهة » حقيقية بين الشاعر المخضرم الذي نشأ على تقاليد اجتماعية وشعرية خاصة كان عليه أن يلاءم بينها وبين ما حدث في المجتمع العربي من تحول جسيم . فالحطيئة – كما رأينا – قد مضى ينظم الشعر ويعيش الحياة كما كان يفعل قبل الإسلام ، وكعب بن زهير ظل – من حيث نشاطه الفني – قليل الالتصاق بأحداث السياسة الإسلامية ضئيل التأثر بطبيعة المجتمع الجديد

لكن كعب بن مالك الأنصاري كان من هؤلاء الشعراء القلائل الذين شاركوا في صنع تلك الأحداث والتعبير عنها ، وممن حملوا ذلك العبء الفني وحاولوا أن ينهضوا به ، فبدت في شعره آثار اللقاء بين القديم والجديد .

ومع أن هناك من الروايات ما يؤكد أنه كان شاعراً معروفاً قبل الإسلام ، فإن ديوانه يخلو من أي شعر يمكن أن يكون قاله في الجاهلية . ويقول الأستاذ سامي مكي العاني محقق ديوانه في تعليل ذلك « .. فإن الكثير من شعره عدت عليه حوادث الدهر وامتدت إليه يد الضياع والنسيان . وليس

ثمت تعليل لضياع شعره ، وكل ما يمكن أن يقال أنه ضاع كما ضاع شعر كثير من شعراء الجاهلية والإسلام . فمن غير المعقول أن يكون ما بين ايدينا هو كل ما قاله من شعر ، مع أنه واحد من ثلاثة شعراء اعتمد عليهم الإسلام في مراحله الأولى التي نازل فيها الشرك .. » [1]

ومهما يكن من أمر شعره الجاهلي فإن ما بقي لنا من شعره الإسلامي قدر صالح يمثل مشاركة دائمة في وقائع الإسلام الأولى واستجابة واضحة لطبيعة تلك الوقائع .

فقد قال شعراً في بدر وأحد والخندق وخيبر وغيرها من الوقائع ، كما رثى النبي وحمزة وعثمان وقتلى مؤتة وغيرهم من أصحاب النبي . وشعره في كل هذا لا يرتفع إلى مستوى عال ولا ينبيء بموهبة كبيرة ، بل هو في كثير من الأحيان أقرب إلى النظم الذي ينقصه الاقتدار الفني والخيال الخلاق . وإفادته من الأسلوب الإسلامي إفادة مباشرة ليس فيها أية محاولة جادّة للملاءمة بين مقتضيات الشعر ودواعي السياسة أو الدين . ولعلنا نستطيع أن نلمس هذه الحقيقة في رثائه للنبي ﷺ ، وهي مناسبة كانت جديرة - كما نتوقع - أن تستخرج من الشاعر كل طاقات إبداعه ، ولكن الشاعر - شأنه في ذلك شأن حسان بن ثابت كما سنرى - لم يستطع أن ينهض إلى مستوى المناسبة .

يقول الشاعر : [1]

يا عين فابكي لدمع ذَرَّى	لخير البرية والمصطفى
وبكّي الرسول وحق البكاء	عليه لدى الحرب عند اللقا
على خير من حملت ناقة	وأتقى البرية عند التقى
على سيد ماجد جحفل	وخير الأنام وخير اللُّها

---

(١) ديوان كعب بن مالك الأنصاري . ص ١٢٢ .

(٢) الديوان ص ١٧٢ .

له حسب فوق كل الأنام	من هاشم ذلك المرتجى
نُخَصّ بما كان من فضله	وكان سراجاً لنا في الدجى
وكان بشيراً لنا منذرا	ونوراً لنا ضوؤه قد أضا
فأنقذنا الله في نوره	ونجّى برحمته من لظا

وإذا صحّت نسبة هذا الشعر الضعيف إلى كعب بن مالك فإنه يقوم دليلاً على ضعف الموهبة من ناحية وعلى العجز عن تمثل الإسلام وأسلوب التعبير الإسلامي تمثلا صحيحاً .

ورثاؤه لقتلى موقعة مؤتة من المسلمين لا يختلف كثيراً في إفادته المباشرة من روح المجتمع الإسلامي وطرق تعبيره الجديدة ، وفيه – كما في بقية شعر هذه الفترة – سرد مطرد للأحداث والوقائع وذكر مفصل للأسماء كما يفعل المؤرخ : [1]

وكأنما بين الجوانح والحشى	مما تأوّبني شهاب مُدْخَل
وجْداً على النفر الذين تتابعوا	يوما بمؤتة أسندوا لم ينقلوا
صلى الإله عليهم من فتية	وسقى عظامهم الغمام المسبل
صبروا بمؤتة للإله نفوسهم	حذر الرَّدى ومخافة أن ينكلوا
فمضوا أمام المسلمين كأنهم	فنُق عليهن الحديد المرفل [2]
إذ يهتدون بجعفر ولوائه	قدّام أولهم فنعم الأول
حتى تفرجت الصفوف وجعفر	حيث التقى وَعْثُ الصفوف مجدّل [3]

---

(١) الديوان ص ٢٦٠ .

(٢) الفنق : ج فنيق البعير الضخم . المرفل : السابغ .

(٣) وعث الصفوف : التحامها حتى يصعب الخلاص من بينها كالوعث وهو المكان الرملي الذي تغيب فيه الأقدام .

« المعجم الشعري » المألوف عند فحول الشعراء الجاهليين حتى ليوشك أن يكون قريب الشبه في لغته بلغة العصر الإسلامي نفسه ، والشاعر لا يكاد يلم بتلك الموضوعات المعهودة في شعر كبار الجاهليين من وصف للرحلة ومظاهر الطبيعة والراحلة وأنواع الوحش والحيوان ، وهي موضوعات لاحظنا أن هؤلاء الشعراء كانوا يستخدمون في تصويرها كثيراً من « الغريب » ويعتمدون فيها على كثير من المعاني والصور المشتركة فيما بينهم . ولعل تجنب حسان هذه الموضوعات كان من أسباب تجنبه تلك الأساليب ، إلى جانب حياته في المدينة وبعده النسبي عن حياة البادية ولغتها.

على أن هذه اللغة المدنية — إذا كانت قد اضفت على شعره طابعاً من «السهولة» وانسياب النغم — قد حرمته تلك اللفتات النفسية والومضات الفنية الكثيرة التي نصادفها في شعر الفحول من شعراء الجاهليين . والحق أن حسان لا يمكن بحال أن يعدّ من هؤلاء الفحول ، فهو دونهم في الموهبة والقدرة اللغوية وسعة التجربة وصدق الملاحظة.

ولعلنا ـ لو وضعناه في موضعه الصحيح بالنسبة إلى هؤلاء الشعراء ـ نضع قضية ضعف شعره بعد الإسلام في موضعها الصحيح أيضاً ، إذا ثبت لدينا أنه لم يكن في قمة من قمم الإبداع في الجاهلية ثم هوى عنها بعد الإسلام .

ولعل أشهر قصائد حسان لاميته في مدح الغساسنة التي كثيراً ما يعرفها الدارسون ببيتها المعروف :

لله در عصابـــــة نادمتهـــم   يوماً بجلّق في الزمان الأول

والقصيدة تجري على الطريقة الجاهلية المعروفة من تنقل بين أغراض مختلفة ، يبدؤها الشاعر بالوقوف على الأطلال ثم يثني بمدح هؤلاء الملوك ، ثم ينتهي بالحديث عن ذكريات شبابه ولهوه ، وينتهي بالفخر بنفسه وعشيرته .

وتمتاز القصيدة بتماسك الأسلوب تماسكاً لا يبلغ حد الجزالة الجاهلية،

وبضرب من الموسيقى المناسبة يتحقق عن طريق استخدام الشاعر لألفاظ قريبة المعاني بسيطة « الإيقاع » لا تختلف كثيراً في « شيوعها » من موضوع إلى موضوع داخل القصيدة . ولكن هذه الميزة تحرم القصيدة مع ذلك من تلك «الفحولة» اللغوية التي كان كبار الشعراء الجاهليون يبلغون من خلالها درجات عالية من الأصالة وجمال التصوير ويتغلبون بها على اشتراكهم في كثير من «المعاني» عن طريق التفرد في التعبير .

يقول حسان بعد المطلع التقليدي [1] :

لله در عصابــة نادمتهُمْ	يوماً بجلّقَ - في الزمان الأول
يمشون في الحلل المضاعَفِ نَسْجُها	مشيَ الجمال إلى الجمال البُزَّل
الضاربــون الكبشَ يبرق بيضُه	ضرباً يَطيح له بَنان المَفْصِل [2]
والخالطـــون فقيرَهم بغنيِّهمْ	والمنعمون على الضعيف المُرمل
يُغْشَوْن حتى ما تهرُّ كلابُهـم	لا يسألون عن السواد المقبــل
يَسْقُون من وَرد البَريصَ عليهم	بَرَدَى يصفَّق بالرحيق السلسل [3]
بيض الوجــوه كريمة أحسابهم	شُمُّ الأنوف من الطراز الأول

ونلاحظ على الأبيات أن الشاعر لا يكاد يتلبث ليستكمل صورة من تلك الصور الجزئية التي يرسمها لفضائل ممدوحه، بل يمضي في تعداد مآثرهم - المتقاربة في طبيعتها - واحدة بعد أخرى في بساطة ووضوح وبدون أي قصد إلى التفنن في التصوير ، على نقيض ما نراه عند فحول الجاهلية أحياناً من الاستغراق في الصورة الواحدة والربط بينها وبين ما يتصل بها من صور . والاعتماد على كثير من التشبيهات والمجازات قد يكون معظمها تقليدياً ولكن

---

(١) الديوان ص ١٧٩ .

(٢) الكبش : البطل المقدم . بيضه مفردة بيضة أي خوذة

(٣) البريص : نهر بدمشق .

الشاعر يحاول من حين إلى آخر أن يبتكر فيها أو يضيف إليها .

ومن خير نماذج ما قاله حسان في الجاهلية « داليته » التي يردّ بها على قيس بن الخطيم ويفخر فيها بنفسه وقومه . وفي القصيدة ما رأيناه في القصيدة السالفة من صفاء الأسلوب وانسيابه وتجنب « الغريب » وتعداد المآثر واحدة بعد أخرى دون إفاضة ، وإن كان يعتمد هنا اعتماداً واضحاً على المفارقة ، وعلى المقابلة بين سلوكين مختلفين باختلاف الظروف والحالات النفسية . يقول الشاعر [1] :

لعمرُ أبيكِ الخيرِ يا شعثَ ما نبا
علىّ لساني في الخطوب ولا يدي

لساني وسيفي صارمان كلاهما
ويبلغ ما لا يبلغ السيف مِذْوَدي [2]

وإن أكُ ذا مال قليل أجُدْ بـه
وإن يُهْتَصر عُودي على الجهد يحمد [3]

فلا المال يُنسيني حيائي وعفتي
ولا واقعات الدهر يفْلُلْن مِبْردي

أُكثّر أهلي من عيال سواهُم
وأطوي على الماء القراح المبرَّد [4]

وإني لمعطٍ ما وجدتُ وقائلٌ
لموقد ناري ليلة الريح : أَوْقِـد

---

(١) الديوان ص ٧٢ .

(٢) مذودي : لساني

(٣) يهتصر : من هصر العود أي أماله ليكسره .

(٤) أطوي : أجوع .

وإني لقوّال لــذي البثّ مرحبا
وأهلا ، إذا ما جاء من غير مرصد [1]

وإني ليدعوني النــدى فأجيبه
وأضرب بيّنض العارض المتوقــد

وإني لحلــو تعتريني مــرارة
وإني لترّاك لمــا لم أعــوّد

وإني لمزجــاء المطيّ على الوجي
وإني لترّاك الفراش الممهّد [2]

ونستطيع أن نتبين المستوى الفني لشعر حسان بالقياس إلى غيره من الشعراء المجيدين في الجاهلية ، لو قارنا بعض أبياته بما يقاربها في الصورة والمعنى عند بعض هؤلاء الشعراء . ويمكننا مثلاً أن نوازن بين قوله :

أكثّر أهلي من عيالٍ سوادُهم   وأطوي على الماء القراح المبرّد

وقول عروة بن الورد :

أقسّم جسمي في جسوم كثيرة   وأحسو قراح الماء والماءُ باردُ

فقد اعتمد كلا الشاعرين في الشطر الثاني على ما يبدو أنه كان من «الذخائر» الفنية لذلك العصر ، لا يجد الشاعر ضيراً من الانتفاع بها إذ ما دعا المقام . ولكن الشاعر المجيد كان يحاول في كثير من الأحيان أن يضيف إلى تلك الذخائر لمسات شخصية جديدة . ولا شك أن قول عروة « أقسّم جسمي في جسوم كثيرة » يعني أنه يجود بما كان يمكن أن يبني جسمه من غذاء ،

---

(١) البث : الحزن والهم . من غير مرصد : دون ترقب .
(٢) مزجاء أي كثير الازجاء بمعنى السوق . والوجى ما يصيب القلبة من الحفى لسيرها على الصخور الصلبة .

تعبير جديد طريف فيه تصوير بديع لهذا الإيثار النبيل ، أما شطر حسان « أكثرَ أهلي من عيال سواهم » فهو – على جماله – لا يرتفع إلى هذا المستوى المجازي الذي يثير خيال السامع وتفكيره .

على أن لحسان مع ذلك قصائد قليلة يرتفع فيها إلى مستوى فني طيب يداني مستوى المعروفين من شعراء الجاهلية . ولعل خير هذه القصائد وأكثرها تمثيلاً لطبيعة القصيدة الجاهلية في بنائها وتعبيرها وصورها قصيدته الميمية [1] :

ألم تسأل الربع الجديد التكلما ... بمدفع أشداخ ، فبرقة أظلما

ففيها نفحات قريبة من روح زهير في وصف الرحلة وصور امرىء القيس في وصف المطر والسيل ، وفي أسلوبها تلك « الرصانة » المعهودة في الشعر الجاهلي . وحين يفخر الشاعر بنفسه وقبيلته نراه ينتفع بالرصيد الجاهلي في وصف الشمائل العربية ولكنه يحاول أن يمزج ذلك بشيء جديد :

وأبقى لنا مرُّ الحروب ورزؤها ... سيوفاً وأدراعاً وجمعاً عرمرما
إذا اغبّر آفاق السماء وأمحلت ... كأن عليها ثوب عصب مسهّما [2]
حسبت قدور الصاد حول بيوتنا ... قنابل دُهما في المحلة صيّما [3]
يظل لديها الواغلون كأنما ... يوافون بحرا من سُميحة مفعما [4]
لنا حاضر فعمٌ وبادٍ كأنه ... شماريخ رضوى عزةً وتكرّما [5]
متى ما تزنّا من معدّ بعصبة ... وغسانَ ، نمنعْ حوضنا أن يُهدّما

---

(١) الديوان ص ٢١٨ .
(٢) ثوب عصب مسهم : ثوب ملون مخطط
(٣) الصاد : النحاس . القنابل : جماعات الخيل .
(٤) الواغلون : الزائرون بلا دعوة .
(٥) الشماريخ : رؤوس الجبال .

بكل فتى عاري الأشاجع لاحه ... قِراع الكُماة ، يرشح المسك والدما[1]
إذا استدبرتنا الشمس درت متوننا ... كأن عروق الجوف ينضحن عَنْدما[2]
ولدنا بني العنقاء وابنيْ محرّق ... فأكرِمْ بنا خالاً وأكرم بنا ابنما
نُسوِّد ذا المال القليل إذا بدت ... مروءته فينا ، وإن كان مُعدما

* * *

فإذا جئنا إلى شعر حسان الإسلامي صادفنا قصائد تبدو بلا شك دون مستوى شعره في الجاهلية بكثير مهما نعتذر لها بتعبيرها عن قيم وأساليب جديدة ، مما يدعونا إلى أن نرتاب في صحة نسبتها إلى حسان . وهذه المقطوعات أقرب أن تكون من نظم بعض الشعراء في عصور متأخرة بعد أن طال تأثر الأدباء بأساليب القرآن وشاعت على أقلامهم – في المجال الديني – ألفاظ وعبارات خاصة . ومن أمثلة ذلك قوله يمدح النبي ﷺ [3] :

شق له من اسمه كي يجله ... فذو العرش محمود وهذا محمد
نبيّ أتانا بعد يأس وفترة ... من الرسل ، والأوثان في الأرض تعبد
فأمسى سراجاً مستنيراً وهاديا ... يلوح كما لاح الصقيل المهند
وأنذرنا ناراً وبشّر جنّةً ... وعلمنا الإسلام ، فالله نحمد
وأنت إله الحق ربي وخالقي ... بذلك ما عُمِّرت في الناس أشهد
تعاليت ربَّ الناس عن قول من دعا ... سواك إلهاً .. أنت أعلى وأمجد
لك الخلق والنعماء والأمر كله ... فإياك نستهدي وإياك نعبد
لأن ثواب الله كل موحد ... جنان من الفردوس فيها يخلّد

(١) الأشاجع : عروق ظاهر اليد . لاحه : غيره .
(٢) العندم : نبات أحمر يعرف بـ « دم الأخوين » .
(٣) الديوان ص ٩٢ .

وهذه الأبيات – إلى جانب ما فيها من نظم مباشر لمعاني القرآن وألفاظه وما يجري على ألسنة الناس في مجالس الذكر والدين – ينقصها الصقل الفني الذي رأيناه في شعر حسان ، وهي أقرب إلى أن تكون من صنع نظام لا حظّ له من موهبة الشعر ، كما في قوله مثلا « فذو العرش محمود وهذا محمد ، وعلمنا الإسلام فالله نحمد .. من دعا سواك إلهاً .. أنت أعلى وأمجد .. لأن ثواب الله كل موحد . . »

ويبدو هذا الاتجاه إلى « النظم » مرة أخرى في قصيدة ثانية له في رثاء النبي ، بعض أبياتها في مستوى شعره وبعضها ركيك مباشر يردّد تلك العبارات الدينية التي شاعت في عصور متأخرة ، كما أسلفنا القول . فالأبيات الثلاثة الأولى من القصيدة – إذا غضضنا الطرف قليلا عن ضعف البيت الثاني – يمكن أن تنسب إلى حسان [1] :

ما بال عينك لا تنام كأنّما كُحلت مآقيها بكحل الأرمدِ
جزَعاً على المهديّ أصبح ثاويا يا خيرَ من وطىء الحصى لا تبعد
جنبي يقيك التُّرب ، لهفي ، ليتني غُيِّبت قبلك في بقيع الغرقد

ثم نصادف بعد هذه الأبيات « نظماً » لا يمكن أن يكون من صنع من هم في مثل شاعرية حسان :

بأبي وأمي من شهدت وفاته في يوم الاثنين ، النبي المهتدي
فظللت بعد وفاته متبلدا يا لهف نفسي ، ليتني لم أولد !

•

يا رب فاجمعنا معاً ونبيّنا في جنّة تثني عيون الحسد

---

(١) الديوان ص ٥٧ .

في جنـــة الفردوس واكتبهالنا	يا ذا الجلال ، وذا العلاوالسؤدد
صلى الإله ومن يحف بعرشه	والطيبون على المبارك أحمد

ولا شك أن قوله « يا رب فاجمعنا معاً ونبينا ... في جنة الفردوس واكتبها لنا يا ذا الجلال » من صيغ النظم المعروفة في كتب الأذكار والأدعية في العصور المتأخرة .

ومن قبيل هذا التأثر المباشر بأسلوب القرآن ومعانيه ، والاتجاه إلى «نظم» الوقائع التاريخية قوله من قصيدة في غزوة الأحزاب [1] :

حتى إذا وردوا المدينة وارتجوا	قتل النبي ومغنم الأسلاب
وغدوا علينا قادرين بأيْدِهم [2]	ردُّوا بغيظهمُ على الأعقاب
بهبوب مُعْصفة تفرِّق جمعهم	وجنودِ ربِّك سيد الأرباب
وكفى الإلهُ المؤمنين قتالَهم	وأثابهم في الأجر خير ثواب
من بعد ما قنطوا ففرَّج عنهمُ	تنزيلُ نصّ مليكنا الوهاب
وأقـــرّ عين محمد وصحابـــه	وأذلّ كل مكذب مرتاب

ومهما يبلغ من تأثر حسان وغيره من شعراء المسلمين بأساليب القرآن وطبيعة المجتمع الإسلامي الجديد ، فإن الانتقال الحضاري والفني لا يمكن أن يتم على هذا النحو السريع الذي يباعد كل هـــذه المباعدة بين أساليب الشعر العربي في الجاهلية وبعد الإسلام . وقد ظل التراث الجاهلي بعد الإسلام بوقت طويل ذخيرة يعتمد عليها الشعراء المحدثون في كثير من صورهم وأخيلتهم وبناء قصائدهم .

---

(١) الديوان ص ١١ .

(٢) الأيد : القوة .

على أننا نستطيع أن نلتمس هذا التطور الحضاري والفني في وضعه الطبيعي الصحيح ، في بضع قصائد ثابتة النسبة إلى حسان فيها امتداد واضح لأسلوب الشعر الجاهلي ، وفيها مع ذلك ملامح من التطور الذي كان قد بدأ يطرأ على القصيدة العربية.

ومن هذه القصائد قصيدته المعروفة التي يتوعد فيها أهل مكة بالفتح ويهجو أبا سفيان . والشاعر يبدأ قصيدته بالمطلع الجاهلي المعهود فيقف على الأطلال ، ولكنه يختار هنا أن يكون وقوفاً سريعاً كأنما يؤدي به واجباً نحو هذا التقليد الفني ، كما يختار أن ينتقل من المطلع إلى الحديث عن بعض هواه بالطريقة التي درج عليها بعض الشعراء الجاهليين في بعض قصائدهم دون تمهيد إلا بقوله « فدع ذا .. » يقول الشاعر[1] :

عفت ذات الأصابع فالجِواءُ   إلى عذراءَ منزلُها خـلاءُ
ديـارٌ من بني الحسحاس قفرٌ   تعفّيهـا الروامس والسماء[2]
وكانت لا يزال بهـا أنيسٌ   خلال مروجهـا نعم وشاء
فدع هذا ، ولكن من لِطَيْفٍ   يُورّقني إذا ذهب العِشاء

وينتقل الشاعر إلى الحديث عن طيف « شعثاء » فيشبه رضابها بخمر ممزوجة بالعسل والماء ، ويمضي — على التقليد الفني الجاهلي — فيصف هذه الخمر وكأنها صورة فنية قصدت لذاتها . وقد ظلّ هذا التقليد سائداً سنين طويلة بعد الإسلام إذ يشبّه الشاعر شيئاً بشيء ثم يهمل إلى حين الحديث عنه ليفيض في صورة المشبه به . يقول حسان:

لشعثـاءَ التي قـد تيّمته   فليس لقلبه منها شفـاءُ

---

(١) الديوان ص ٧ .

(٢) بنو الحسحاس : من بني النجار والخزرج . تعفيها : تطمس معالمها . الروامس : الرياح التي تثير التراب فترمس به الآثار أي تدفنها . السماء : المطر.

كأنّ سبيئة من بيت رأسٍ يكون مزاجها عسل وماء [1]
على أنيابها ، أو طعم غضٍّ من التفاح هصَّره الجنــاء
إذا ما الأشرباتُ ذكرن يوما فهنّ لطيِّب الراح الفداء
نولّيهــا الملامة إن ألمنــا إذا ما كان مغث أو لحاء [2]
ونشربهــا فتتركنــا ملوكا وأسدا ما ينهنهنا اللقــاء

ويشك بعض الدارسين في هذا الجزء الأول من القصيدة ويرون أن الشاعر لا بد أن يكون قد نظمه في الجاهلية ثم عاد فأتم القصيدة بعد الإسلام . ذلك لأنهم ينكرون أن يتحدث شاعر إسلامي وثيق الصلة بالدعوة والرسول مثل هذا الحديث الصريح عن الخمر [3] .

والحق أنه ليس هناك ما يدعو إلى الشك في هذا المطلع : فمن الثابت أن حسان قد بدأ قصيدة من قصائده الإسلامية المعروفة بذكر الخمر فقال :

تبلتْ فؤادكَ في المنــام خريدة تسقي الضجيعَ ببارد بسّام
كــالمسك تخلطــه بماء سحابة أو عاتق كدم الذبيح مُدام [4]

ومن الثابت أيضاً أن كعب بن زهير لم يتحرج من الحديث عن الخمر في قصيدته التي أنشدها أمام النبي ، بالأسلوب الفني الذي سلكه حسان من تشبيه الرضاب بالخمر :

---

(١) السبيئة : الخمر .
(٢) المغث : الشر والقتال . اللحاء : الملاحاة والسباب .
(٣) الدكتور شكري فيصل : تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام .
(٤) العاتق : الخمر .

تجلو عوارض ذي ظَلْم إذا ابتسمت
كأنه منهل بالراح معلول[1]

شُجّت بذي شَبَمٍ من ماء مَحْنِيَةٍ
صافٍ بأبطحَ أضحى وهو مشمول [2]

ولكعب كذلك ذكريات عن لهوه ومجالس شرابه في قصيدة إسلامية مطلعها [3] :

ألا بَكَرَت عِرْسي تلوم وتعذِلُ   وغيرُ الذي قالت أعفُّ وأجملُ

يقول فيها :

وقد أشهد الكأس الرويّة لاهياً   أُعَلُّ قبيل الصبح منها وأُنْهَل
ينازعُنيها ليّنٌ غير فاحشٍ   مبادرُ غاياتِ التّجار معذَّل [4]
إذا غلبته الكأس لا متعبّس   حَصور ولا من دونها يتبسّل [5]
نشاوى نُديم الكأس ، منّا مرنّح   وعِيسٌ مُناخاتٌ عليهنّ أرْحُل

ويبدو أن المجتمع الإسلامي لم يكن – كما نتصوره أحياناً – على مثل هذا التزمت نحو الشعر ، وأن الناس كانوا يتسامحون مع الشعراء ويغتفرون لهم ما يقولونه في الخمر وغيرها من موضوعات كالغزل على أنه تقليد فني لا ضير منه ولا يدل بالضرورة على سلوك خلقي . ولعل ذلك مما تشير إليه الآية الكريمة

---

(١) عوارض : أسنان . ظلم : ريق .

(٢) شجت : مزجت . ذي شبم : أي ماء بارد . المحنية : منحنى الوادي أو الغدير وفيه رمل وحصى صغار ، وذلك أدعى لصفاء الماء . مشمول : هبت عليه ريح الشمال .

(٣) الديوان ص ٤١ .

(٤) مبادر غايات التجار : سريع إلى حوانيت تجار الخمر . معذل : يكثر الناس لومه لسلوكه هذا .

(٥) حصور : ضيق الخلق أو ممسك بخيل . يتبسل : يعبس أو يقطب .

« ألم تر أنهم في كل وادٍ يهيمون ، وأنهم يقولون ما لا يفعلون » . وإلا فكيف نحاول أن نبرّىء حسان من وصف الخمر وقد انتهى إلى وصفها من خلال الحديث عن رضاب صاحبته ، وهو حديث يتساوى في الحرمة مع الخمر !

هذا عن الجزء الأول من القصيدة . فإذا فرغ الشاعر من مقدماته العاطفية انتقل فجأة إلى تهديد قريش بغزو مكة وفتحها فقال :

عدمنـــا خيلنا إن لم تَرَوْهـــا تثير النقع موعدها كداءُ [1]
يبـــارين الأعنّة مُصْعِداتٍ على أكتافها الأسل الظِّماء [2]
تظـــلّ جيادنـــا مُتمطِّـــراتٍ تُلَطِّمهنّ بالخُمُرُ النساء [3]
فإمّـــا تُعرضوا عنا اعتمرنا وكان الفتح وانكشف الغطاء
وإلا فاصبروا لجلاد يـــوم يعز الله فيه من يشـــاء

والشاعر في هذه الأبيات ــ ولم يصل بعد إلى موضوعه الإسلامي ــ يمضي على طريقته في المقدمة محتفظاً بسمات شعره الجاهلية في لغته وأسلوبه ، فإذا انتهى إلى الحديث عن المسلمين تغيرت لغته وشاع فيها كثير من الألفاظ الإسلامية وخف ما في أسلوبه من رصانة وتماسك وأصبح شعره أقرب إلى « نظم » المعاني الإسلامية منه إلى التصوير الشعري :

وجبريل أمين الله فينـــا وروح القدس ليس له كفاء
وقال الله : قد أرسلتُ عبداً يقول الحق إن نفع البلاء [4]

---

(١) كداء : مكان قريب من مكة .
(٢) الأسل : الرماح .
(٣) متمطرات : مسرعات : تلطمهن : يضربن وجوهها . الخمر : ج خمار ما تغطي به المرأة وجهها .
(٤) البلاء : الامتحان .

شهدتُ به فقومـــوا صدقوه فقلتم : لا نقوم ولا نشاء
وقال الله : قد يسّرت جنـدا هم الأنصار عُرضتها اللقاء

والحق أن هذا المنهج يطّرد في أغلب شعر حسان الإسلامي ، فيتأرجح شعره بين الأسلوب الجاهلي في صوره ولغته ومعانيه ، وأسلوب لا يمكن أن نسمّيه إسلامياً بالمعنى الصحيح ، وإنما يستخدم الشاعر فيه بعض الألفاظ القرآنية والمعاني الدينية ويتحلّل فيه من « المعجم الشعري » الجاهلي مؤثـرا « البساطة » التي قد تنتهي أحياناً إلى النظم والركاكة . ذلك لأن الشاعر — شأنه في ذلك شأن سائر الشعراء المسلمين حينذاك — لا يصدر في دفاعه عن الإسلام وهجائه المشركين عن تصوّر ديني واضح المعالم بل يخلط بين وقائع الحروب والأحداث الشخصية ، ومعان دينية يسيرة لا تعين على الاهتداء إلى أسلوب فني جديد ، يختلف عن الأسلوب الجاهلي ويحتفظ مع ذلك للشاعر بمستواه الفني المعروف . وقد كان هذا طبيعياً في فترة انتقال فاجأت الشعراء بتجارب جديدة ليس في الشعر العربي رصيد سابق في التعبير عنها يمكن أن ينتفعوا به . وهكذا صور هؤلاء الشعراء الوقائع الحربية بين المسلمين والمشركين كما كانـوا يصورون « أيام العرب » ووقائع القبائل ، وجاء فخرهم امتداداً للفخر الجاهلي إلا فيما يشيرون إليه من بعض المعاني الإسلامية اليسيرة ، وهجاؤهم قائماً على العصبية القبلية وحقائق الأنساب والأصول في رفعتها أو وضاعتها . لذلك نصادف عند حسان بعض قصائد لا نكاد ندرك أنها من شعره الإسلامي إلا من إشارات عابرة في القصيدة إلى حدث إسلامي . ومثال ذلك قصيدته في رثاء أصحاب اللواء يوم أحد . والشاعر يبدؤها بمطلع عاطفي على غرار القصيدة الجاهلية ، لكننا نحس في هذا المطلع — شأنه شأن المطالع الجاهلية لكبـار الشعراء — أن وراء التعبير المباشر عن هموم الشاعر من الحب ، رمزاً خفياً لهم يتصل بطبيعة الموضوع الذي يصوره فيما بعد راثياً هؤلاء الشهداء من المسلمين . يقول حسان [1] :

(١) الديوان ص ٢٢٤ .

منعَ النّومَ بالعشاء الهموم   وخيال ، إذا تغور النجومُ
من حبيب أصاب قلبَك منه   سَقَم ، فهو داخل ، مكتوم
يا لقوم هل يقتل المرءَ مثلي   واهنُ البطش والعظام سؤوم !
همُّها العطر والفراش ويعلوها   لجين ولؤلؤ منظوم
لو يدبّ الحوليُّ من ولد الذرّ   عليها لأندبَتها الكلوم [1]
لم تفقها شمس النهار بشيء   غير أن الشباب ليس يدوم

وقد تبدو هذه المقدمة العاطفية — إذا لم نلتمس فيها هذا الرمز — غريبة على قصيدة رثاء . لكن الرمز إلى الفقد والهم واضح في هذا المطلع وفي ألفاظه ونبرته الشجيّة الهادئة ثم في ربط الشاعر بين الشباب والفناء ربطاً صريحاً في البيت الأخير :

لم تفقها شمس النهار بشيء   غير أن الشباب ليس يدوم !

ويمضي الشاعر في القصيدة فيفخر بنفسه ونسبه فخراً جاهلياً محضاً في أسلوبه ومعانيه حتّى إذا بلغ موطن الرثاء حافظ على هذه الطبيعة الجاهلية وعلى المستوى الفنّي المعروف لشعره الجاهلي ، لأنه لم يتطرق إلى أية معان إسلامية من تلك التي كانت تواجهه بمشكلة الملاءمة بين التجربة الجديدة والأسلوب القديم :

تسعة تحمل اللواء ، وطارت   في رعاع من القنا مخزوم [2]
لم يولّوا حتّى أبيدوا جميعاً   في مقام ، وكلهم مذموم [3]

---

(١) الذر : النمل . أندبتها : تركت في جلدها ندوبا . الكلوم ج كلم أي جرح .
(٢) مخزوم : بنو مخزوم من قريش ، الرعاع : الضعفاء .
(٣) يريد الشاعر : لم يولوا وكلهم مذموم ، بل صمدوا حتى أبيدوا جميعاً .

بدم عــاتك وكــان حفاظــا ... ان يقيموا ، إن الكريم كريم [1]

وأقاموا حتى أزيروا شَعوبـا ... والقنا في نحورهم محطوم [2]

وقريش تلوذ منّــا لـــواذا ... لم يقيموا ، وخفّ منها الحلوم [3]

لم تُطق حمله العواتق منهــم ... إنما يحمل اللواءَ النجوم [4]

ويسلك الشاعر هذا المسلك الفني النفسي في مطلع عاطفي آخر لقصيدة يرثي بها من قتل من المسلمين في موقعة مؤتة . ولعل الربط هنا بين المقدمـة العاطفية وما بها من رمز ، وموضوع الرثاء أوضح وأصرح . يقول الشاعر :

تــأوّبني ليــل بيثربَ أعسرُ ... وهمٌّ إذا ما نوّم الناس مُسهرُ

لذكرى حبيب هيّجت ثَمّ عبرةً ... سَفوحاً ، وأسباب البكاء التذكر

بلاء ، وفقدان الحبيب بليّةٌ ... وكم من كريم يُبتلَى ثم يصبر

ثم ينتقل الشاعر إلى الرثاء فجأة فيقول :

رأيت خيــار المؤمنين تــواردوا ... شَعوب ، وقد خُلّفت فيمن يؤخّر

ومع ذلك يظل شعر حسان وغيره من شعراء المسلمين أدنى مرتبة من أن يعبر عن تلك الوقائع الجسام التي كانت تحمل دلالات حضارية ضخمة لم يستطع هؤلاء الشعراء أن يرتقوا بشعرهم إلى مستواها ، والتي كانت تحفل بكثير من المواقف « الدرامية » — وبخاصة في موقعتي بدر وأحد — كان يمكن أن توحي بأنماط جديدة من الشعر أو مستويات أعلى من الناحية الفنية على الأقل ، لو لم يكن هؤلاء الشعراء في تلك الفترة من الانتقال التي يتشبث القديم فيها بوجوده

---

(١) عاتك : لاصق .

(٢) شعوب : موت .

(٣) تلوذ : تطلب النجاة .

(٤) العواتق : ج . عاتق أي الكتف .

ويبدو الجديد في صورة غائمة لم تتضح ملامحها كل الوضوح بعد ، وإن لم يكن هؤلاء الشعراء على ذلك المستوى الفني الذي أشرنا إليه بالقياس إلى الفحول من شعراء الجاهلية . فإذا تجاوزنا هؤلاء الشعراء إلى آخرين لم يكونوا على هذا القدر من الاتصال بدعوة الإسلام ووقائعها الأولى فسنرى أن التطور عند هؤلاء الشعراء قد جرى على نحو طبيعي تدريجي يتأثر الشاعر فيه بشيوع تلك اللغة الإسلامية الحضرية الجديدة وبتلك البيئات الجديدة التي قد ينتقل إليها إذا كان ممن شاركوا في الفتوح الإسلامية أو هاجروا من الجزيرة العربية إلى أحد الأقطار التي استقرّ فيها الإسلام . وقد لا نجد أي أثر ملموس من آثار التطور عند بعض هؤلاء الشعراء إلاّ في كلمة إسلامية هنا أو هناك أو بعض عبارات أو صور حضرية قليلة منثورة في ثنايا أشعارهم ، أما قصائدهم فتقوم في أغلبها على البناء التقليدي للقصيدة الجاهلية المتعددة المواقف ، وتعتمد في معجمها وصورها على التراث الجاهلي الذي نشأ عليه هؤلاء الشعراء ونظموا فيه وقتاً طويلاً أو قصيراً من حياتهم الفنية . ومهما تكن الطبيعة الحضرية الإسلامية أو الجاهلية لشعر هؤلاء الشعراء فإنه ينبغي أن نحترز في هذا المجال فلا نعدّ كل رقيق سهل العبارة من الشعر متأثراً بالنزعة الإسلامية أو الحضارية ، فإن الشعر الجاهلي لم يكن كله — كما قد يظن البعض — غريب الألفاظ بدوي العبارة متعدد المواقف ، بل إن في بعضه من الشعر السهل العبارة والحضري الصور ما لا يكاد الدارس يفرقه عن بعض الشعر الإسلامي والأموي .

والحق أن بعض ما يبدو في هذا الشعر من لغة وعبارة حضرية سهلة يعود إلى أن كثيراً من هؤلاء الشعراء لم يكونوا من محترفي الشعر بل كانوا يقولونه في لحظات من الانفعال القوي لفقد عزيز أو اغترابه في الفتوح أو لحنين جارف إلى مواطنهم الأولى أو للفخر بفروسيتهم وبلائهم في حروب الفتوح ، فلم يكن لديهم ذلك الإلمام الواسع بالتراث الشعري الجاهلي ولا ذلك الرصيد الضخم من الألفاظ والعبارات والصور التي كان لا بد أن يلم بها الشاعر المحترف

ويتخذها ركيزة لما يقول من الشعر . لذلك جاءت أشعار هؤلاء المقلين تلقائية في مقطوعات قصيرة أقرب ما تكون في لغتها وصورها إلى طبيعة الحيـــاة « العصرية » حينذاك ، مع شيء من التوتر الذي يستدعيه الانفعال القوي . ومن خير النماذج لذلك اللون من المقطوعات أبيات أبي محجن الثقفي المعروفة التي قالها حين حبسه سعد بن أبي وقاص ولم يتح له شرف الاشتراك في الحرب الدائرة حينذاك في معركة القادسية .

كفى حزناً أن تردي الخيل بالقنا	وأترك مشدوداً عليّ وثاقيـــا
إذا قمت عنّاني الحديد وأغلقت	مصاريع من دوني تصمّ المناديا
وقد كنت ذا مالٍ كثير وإخوة	فقد تركوني واحداً لا أخاليا
وقد شفّ جسمي أنني كل شارق	أعالج كبلا مصمتا قد برانيـــا
فلله درّي يوم أترك موثقــــــا	وتذهل عني أسرتي ورجاليـــا
حبيساً عن الحرب العوان وقد بدت	وإعمال غيري يوم ذاك العواليا
ولله عهد ، لا أخيس بعهـــده	لئن فرجت ألاّ أزور الحوانيا

وقد كان أبو محجن في بعض ما يروى عنه من مواقف متصلة بالحرب والشراب صورة للفارس الجاهلي الذي لم يتأثر كثيراً بروح الإسلام ، وهو أقرب ما يكون فيما ترويه كتب الأدب إلى البطل الأسطوري . ومن الطريف أن نلاحظ وجوه الشبه بين هذه القصيدة ويائيّة الشاعر الجاهلي عبد يغوث التي قالها في حبسه ينتظر الموت ويسترجع أمجاده وذكريات بلائه فيما خاض من حروب . وكذلك نلاحظ وجوهاً من الشبه بينها وبين يائية مالك بن الريب التميمي التي

يرثي بها نفسه ويسترجع ذكريات « تفتكه وهواه » ويقارن بين ما هو فيه من عجز وما كان عليه من قدرة وحرية ، ومشابه أخرى بينها وبين يائية المجنون ويائية جرير ، ويائية المتنبي :

كفى بك داء أن ترى الموت شافيـــا
وحسب الأماني أن يكـــنّ أمانيـــا

ففي هذه القصائد جميعاً ذات القافية اليائية المطلقة ذلك الصراع بين القدرة والعجز أو بين الماضي والحاضر ، أو بين الفرد والجماعة أو بين الإرادة والهوى. وفيها ذلك الأسى الشفيف واللغة السهلة والعبارات المنسابة التي تجيء كأنها من وحي تلك القافية المطلقة كأنها الآهة الممدودة .

ومهما يكن من شيء فإننا نجد في كتب الأدب والمغازي عشرات من تلك المقطوعات وشات غيرها من الأبيات القليلة المنسوبة إلى رجال ونساء لم يعرفوا بقول الشعر ، تصور تلك المواقف الانفعالية الحادة ، لكنها في مجموعها لا يمكن أن تتخذ موضوعاً لرصد تطوري لغوي أو فني .

والحق أننا لو شئنا أن نرصد مثل ذلك التطور لكان علينا أن نلتمسه عند بعض « الشعراء » في أعمال ذات طول مناسب وطبيعة فنية صالحة للدراسة .

ولعل من أصلح النماذج لهذا الرصد قصيدة عبدة بن الطبيب :

هل حبل خولة بعد الهجر موصول   أم أنت عنها بعيد الدار مشغول

وقد قالها بعد أن أقام بالعراق حيناً مشتركاً في وقائع الحرب بين العرب والفرس .

ولا نكاد نلمس في هذه القصيدة إلا آثاراً ضئيلة لتلك البيئة المدنية الجديدة في بعضها شيء من السذاجة الطريفة ، كقوله :

حلت خويلة في دار مجـــاورة أهل المدائن فيها الديك والفيل

وإلا آثاراً ضئيلة أيضاً من روح العبارة الإسلامية في قوله :

نرجو فواضل رب سيبه حسن وكل خير لديه فهو مقبول
رب حبانـا بأمـوال مخوّلـة وكل شيء حباه الله تخويل
والمرء ساع لأمر ليس يدركه والعيش شح وإشفاق وتأويل

وإن كنا لا بد أن نحترز — كما أسلفنا — فلا ننسب مثل هذه العبـارة بالضرورة إلى الروح الإسلامية الجديدة ، فإن لمثلها نظائر في الشعر الجاهلي .

ويمضي الشاعر في حديثه عما يجد في حب خولة ، بأسلوب إن يكن سمحاً فإن له أيضاً نظائر في الشعر الجاهلي :

فخامر القلب من ترجيع ذكرتهـا رس لطيف ورهن منك مكبول
رس كرس أخي الحمى إذا غبرت يوماً تأوبه منها عقابيـل
وللأحبـة أيـام تذكّرُهـا وللنوى قبل يوم البين تأويل .

لكنه سرعان ما يدعو نفسه — على عادة الشاعر القديم — إلى أن ينصرف عن هذا الهوى الذي لا ينبغي أن يشغله عما لديه من أمور أكثر جداً ، لائماً نفسه

على صبابة لم تعد تليق بسنه وشيبه معتزماً رحلة طويلة على ناقته السريعة الصلبة . وهنا يبدأ الشاعر فيصف ناقته بذلك الأسلوب الذي أكدنا ارتباطه بهذا الغرض من أغراض الشعر الجاهلي فلا نكاد نلمس فيه أي أثر من آثار المدينة العراقية أو اللغة العربية في صورتها التي كانت قد أخذت تتضح معالمها عند بعض الشعراء .

ويسلك عبدة بن الطبيب المسلك الذي رأيناه ، من خروج عن وصف الناقة إلى وصف الصيد فيرسم صورة بديعة – رغم غرابة ألفاظها – لثور وحش تطارده كلاب الصيد حتى ينتصر عليها جميعاً ويمضي عادياً يستقبل ريح الشمال الباردة وقد تدلى لسانه لاهثاً في أعقاب المعركة وكأنما هو رمز حي لانتصار رغبة البقاء على الفناء والموت .

والصورة ليست جديدة على الشعر العربي وإن كان الشعراء يختلفون في رسمها حسب مواهبهم وبمقدار توفيقهم .

ولا شك أن الشاعر في هذا المشهد قد وفق توفيقاً كبيراً في تجسيم معالم هذا الصراع في جانبيه المادي والنفسي ثم ختمه بصورة رائعة لانتصار الثور وانطلاقه إلى الحياة من جديد :

حتّى إذا مضّ طعناً في جراشنهـــا	ورَوْقُهُ من دم الأجواف معلولُ [1]
ولّى وصُرّعن في حيث التبسن به :	مضرّجاتٌ بأجـــراح ، ومقتولُ
كأنه بعـــد ما جدّ النجاء بـــــه	سيف جلا متنَه الأصناعُ مسلول [2]
مستقبلَ الريح يهفو وهــــــومعترك	لسانه عن شمال الشدق معدول [3]

وتمضي القصيدة من غرض إلى غرض فيصف الشاعر فرساً بمثل ما وصف به الناقة من سرعة وصلابة حتى ينتهي إلى ما يمكن أن يكون تأثراً بطبيعة الحياة

---

(١) مض : أوجع . الجراشن : الصدور . الروق : القرن .
(٢) الأصناع : ج صنع أي العامل الحاذق .
(٣) معدول : مائل .

المدنية في العراق فيصف مجلس الشراب وما به من صور وتماثيل وما يصاحبه من غناء ، وإن يكن وصف هذه المجالس شيئاً غير جديد ولا قليل في الشعر الجاهلي .

والقصيدة مع ما بها من صور فنية بديعة لا تنبيء بتطور كبير أو نقلة بعيدة من الجاهلية إلى الإسلام .

على أنا نلتقي في ذلك العصر بقصيدة فريدة لا تخرج في أسلوبها عن هذا الطراز ولكنها تمتاز « بتصميم » نادر ما أظن أنه قد تحقق في قصيدة أخرى قبلها . تلك هي قصيدة أبي ذؤيب الهذلي التي قالها في رثاء أولاده وقد ماتوا جميعاً في وباء . فالشاعر يبدأ فيعرض المأساة عرضاً مركزاً موجعاً ثم يحاول أن يعزي نفسه عن فقد أولاده بأن الفناء نهاية كل حي ، فيرسم ثلاث لوحات بديعة لحمار وحش ثم ثور وحش ثم فارس مقاتل ، يصور فيها الحياة في خصبها وعنفوانها حتى ينتهي بها إلى مصرع الحمار والثور والفارس ، بادئاً كل لوحة بقوله « والدهر لا يبقى على حدثانه ... » . وبهذا التصميم يخلع الشاعر دلالة واضحة على تلك اللوحات التي طالما رسمها الشعراء قبله على نحو موضوعي لا نستشف الدلالة فيه إلا بكثير من الاجتهاد والتأويل . وفي هذا الربط بين المقدمة العاطفية واللوحات الثلاث نفسها ما ينبيء بتطور فني تحقق بعد ذلك في القصيدة العربية في العصر الأموي حين أصبحت عند كثير من الشعراء ذات تجربة واحدة ، أو دلالة واحدة — على الأقل — إن تعددت موضوعاتها .

على أن الظاهرة اللغوية التي لاحظناها عند الشعراء السابقين ما تزال قائمة في قصيدة أبي ذؤيب . إذ ترق ألفاظه ويسلس أسلوبه وتظهر ذاتيته في المطلع النفسي ويعود إلى الغريب والجزالة والموضوعية في لوحاته الوصفية .

يقول الشاعر ملخصاً مأساته في مطلع القصيدة :

أمِن المنون وريْبها تتوجّــــــعُ والدهر ليس بمعتب من يجزعُ !

قالت أميمة : ما لجسمك شاحباً ... منذ ابتُذِلْتَ ، ومثل مالك ينفع ![1]
أم ما لجنبك ما يلائم مضجعاً ... إلا أقضّ عليك ذاك المضجع !
فأجبتها : أن ما لجسمي أنه ... أوْدَى بَنِيَّ من البلاد فودّعوا
أودَى بنيّ وأعقبوني غصّة ... بعد الرقاد وعبرةً لا تُقلع
سبقوا هواي وأعنقوا لهواهمُ ... فتُخرِّموا ، ولكل جنب مصرع[2]
فغبرتُ بعدهمُ بعيشٍ ناصبٍ ... وإخالُ أني لاحقٌ مستتبع
ولقد حرَصتُ بأن أدافع عنهم ... فإذا المنية أقبلت لا تُدْفع
وإذا المنيّة أنشبت أظفارها ... ألفيتَ كل تميمة لا تنفع
فالعين بعدهم كأن حداقها ... سُمِلت بشوك فهي عُور تدمع
حتى كأني للحوادث مَرْوة ... بصفا المشرّق، كلَّ يوم تُقرع[3]
وتجلّدي للشامتين أريهمُ ... أني لريب الدهر لا أتضعضع
والنفس راغبة إذا رغّبتها ... وإذا تُرَدُّ إلى قليل تقنع
والدهر لا يبقى على حدثانه ... جَوْنُ السَّراة له جدائد أربع[4]

وإلى جانب السلاسة الواضحة في أسلوب الشاعر نلاحظ أنه يلجأ إلى طريقة في **تكرار** بعض الألفاظ يمكن أن نعدّها إرهاصا بشيوعه فيما بعد في الشعر الأموي حتى ليتخذ صورة الظاهرة المشتركة بين كثير من الشعراء الذاتيين في ذلك العصر . وقد يكرر الشاعر اللفظ في البيت الواحد كقوله :

---

(١) ابتذلت : أي ابتذلت نفسك بعد ما ذهب عنك أولادك ومات من كانوا يكفونك العمل .

(٢) سبقوا هواي ! أي ماتوا قبلي وكنت أود لو سبقتهم أنا إلى الموت. أعنقوا : أسرعوا . تخرموا : هلكوا .

(٣) المروة الصخرة . أي كأنه صخرة يقرعها الناس في طريقهم كلما مروا بها .

(٤) جون السراة : أسود الظهر ، يريد حمار الوحش . الجدائد جدود أنثى حمار الوحش التي خف لبنها .

سبقوا هواي وأعنقوا لهواهم		فتخرموا ولكل جنب مصرع

فيحقق عن طريق هذا التكرار مفارقة واضحة بين ما كان يتمنى من أن يموت قبل بنيه وبين موتهم الجماعي الفاجع . وقد يستخدم التكرار في البيت الواحد ليحقق به إيقاعا يؤكد حدة الإحساس من ناحية ويثير عند القارىء توقع القافية من ناحية أخرى ، وذلك في قوله :

أم ما لجنبك لا يلائم مضجعاً		إلا أقضّ عليك ذاك المضجع

وقد شاع هذا الضرب من التكرار بعد ذلك في الشعر العربي حتى أصبح القارىء الخبير بأساليب ذلك الشعر قادراً في كثير من الأحيان على أن يتنبأ بالقافية .

ويلجأ أبو ذؤيب إلى التكرار ليربط به بين بيتين فيزيد من وحدة أجزاء الصورة ويؤكد حدة الشعور في قوله :

فأجبتها : أن ما لجسميَ أنه		أودى بنيّ من البلاد فودعوا
أودى بني وأعقبوني غصة		بعد الرقاد وعبرة لا تقلع

وقوله :

ولقد حرصت بأن أدافع عنهم		فإذا المنية أقبلت لا تدفع
وإذا المنية أنشبت أظفارها		ألفيت كل تميمة لا تنفع

وسنرى أن مثل هذا التكرار قد أصبح ظاهرة ملموسة في الشعر الذاتي الأموي .

وهذا الشعور بالفناء الذي يقوم عليه تصميم القصيدة وتؤكده لوحاتها الثلاث يمكن أن يكون هو أيضاً إرهاصاً بظاهرة نفسية نجدها واضحة فيما بعد في الشعر الأموي .

ونجد لهذا الشعور نظائر في العصر الإسلامي عند شعراء غير أبي ذؤيب

يقترن فيها المضمون النفسي بتطور لغوي واضح نحو الأسلوب الذي تحققت سماته الكاملة بعد ذلك عند الشعراء الأمويين . فهذا متمم بن نويرة يرثي أخاه مالكاً ــ بعد أن قتل بأمر خالد بن الوليد في حروب الردة ــ بأبيات رقيقة ليس فيها ذلك التصميم الكامل الواعي الذي شهدناه في قصيدة أبي ذؤيب ولكنها ــ على قلتها ــ تتجاوز حدود الشكل الفردي إلى الشعور بأن الفنـــاء يسري في صميم الحياة وأن الأرض جميعاً ــ في إحساس الشاعر ــ قبر واحد هائـــل .

لقد لامني عند القبور على البكا	رفيقي لتذراف الدموع السوافك
فقال : أتبكي كل قبر رأيته	لقبر ثوى بين اللّوى والدكادك؟
أمِن أجل قبر في الملا أنت نائح	على كل قبر أو على كل هالك !
فقلت له : إن الشجَى يبعث الشجَى	فدعني .. فهذا كله قبر مالك[1] !

ونلاحظ أن الشاعر قد استعان بالتكرار ليعبر عن شعوره بامتداد المأساة في قوله « إن الشجى يبعث الشجى » .

ونصادف عند متمم أبياتاً أخرى قريبة الشبه بأبيات أبي ذؤيب وإن كانت أكثر تصريحاً باللوعة وأقل ميلا إلى تصوير الصبر والتماسك ، ولكنها على أية حال تعدّ ــ في الوقت المبكر الذي قيلت فيه زمان حروب الردة ــ مَعْلماً من معالم التطور اللغوي والنفسي في شعر ذلك العصر . يقول الشاعر :

أرقتُ ونـــام الأخْلياء وهاجني	مع الليل همّ في الفؤاد وجيـــعُ
وهيّـــج لي حزنا تذكُّر مالكٍ	فما نمتُ إلا والفؤاد مَـــرُوع

(١) قدم متمم بن نويرة العراق فأقبل لا يرى قبرا إلا بكى عليه . فقيل له : يموت أخوك بالملا وتبكي أنت على قبر بالعراق فقال ... الأبيات (الأمالي ج ٢ ص ١) .

إذا عبرة ورّعتها بعد عبرة أبتْ . واستهلّت عبرة ودموع [١]
لذكرى حبيب بعد هَدْءٍ ذكرته وقد حان من تالي النجوم طلوع [٢]
إذا رقأت عيناي ذكّرني به حمام تنادي في الغصون وُقوع [٣]
دَعَوْن هديلا فاحتزنتُ لمسالكٍ وفي الصدر من وجد عليه صُدوع

ومع أن ربط الحزن بالليل والحديث عن الدموع والنجوم وبكاء الحمائم من المظاهر المألوفة في الشعر القديم فإن في هذه الأبيات من الإيقاع الشجي الناجم عن « بساطة » اللغة وسلاسة الأسلوب ، ما يميزها عن كثير من الشعر الجاهلي في هذا المقام ، وإن كنا لا نزعم أن الشاعر قد خلص تماماً فيما رثى به أخاه من كثير من سمات الشعر الجاهلي ، وما كان ليستطيع في ذلك الوقت المبكر .

وجدير بالملاحظة هنا أيضاً أنه قد استعان ببعض التكرار في قوله :

إذا عبرة ورّعتها بعد عبرة أبت واستهلّت عبرة ودموع

ولم يقتصر الشعور بالفقد على قصائد الرثاء وحدها عند شعراء العصر الإسلامي بل تعداها إلى قصائد عاطفية يمكن أن تكون من المعالم البارزة على طريق التطور الفني ويمكن أن تعدّ بحق طليعة الشعر العذري في العصر الأموي . من تلك القصائد قصيدة لمضرّس بن قرظ لا تكاد تختلف في شيء عن قصائد العذريين سواء في لغتها أو عاطفتها أو معاني الفرقة والفقد والحرمان التي نجدها في ذلك الشعر وهي — إن صحّت نسبتها إلى ذلك الشاعر الإسلامي — تدل على أن التطور الفني واللغوي كان يجري بأسرع مما تصوره قصائد الشعراء المعروفين في ذلك العصر . يقول الشاعر [٤] :

(١) ورعتها : كففتها .
(٢) الهدء : الهزيع من الليل .
(٣) رقأت : سكنت وجفت . وقوع أي غير طائرة ، مستقرة على أغصان الشجر .
(٤) الأمالي ج ٢ ص ٢٥٦ .

تعـذبني بالـود سعدى فليتها   تحمّلُ منا مثله فتذوق

ولو تعلمين العلم أيقنت أنني ،   وربَّ الهدايا المشعرات ، صدوق [1]

أذود سوام الطرف عنك وماله   إلى أحد ، إلاّ عليك ، طريق [2]

أهمّ بصرم الحبل ثم يردّني   عليك من النفس الشعاع فريق

تهيّجني للوصل أيامنا الأُلى   مررْن علينا والزمان وريق

لياليَ لا تهوين أن تشحط النوى   وأنت خليل لا يلام ، صديق

ووعدك إيانا — وقد قلتِ عاجل —   بعيدٌ ، كما قد تعلمين ، سحيق

فأصبحتِ لا تجزينني بمودّة   ولا أنا للهجران منك مطيق

وأصبحت عاقتكِ العواتق ، إنها   كذاكِ ، ووصل الغانيات يعوق

وكادت بلاد الله يا أم معمر   بما رَحُبت يوماً عليَّ تضيق

تتوق إليك النفس ثم أردّها   حياءً ، ومثلي بالحياء حقيق

وإني وإن حاولتِ صبري وهجرتي   إليك من احداث الردى لشفيق

وإن كنتِ لمّا تخبريني فسائلي   فبعض الرجال للرجال رموق [3]

سلي هل قلاني من عشير صحبته   وهل ذم رحلي في الرحال رفيق [4]

وأكتم أسرار الهوى فأميتها   إذا باح مزّاح بهن بَروق

شهدت برب البيت أنك عذبة الثنايا   وأن الوجه منك عتيق [5]

وأنك قسمت الفؤاد فبعضه   رهين ، وبعض في الحبال وثيق

---

(١) الهدايا المشعرات : الإبل المهداة للبيت الحرام .

(٢) السوام : السائمة أي الإبل التي ترعى ، وهي هنا تعبير مجازي عن النظرات الشاردة .

(٣) تخبريني : أي تعلمي حقيقتي . رموق : مراقب .

(٤) قلاني : كرهني .

(٥) عتيق : جميل نبيل .

صَبوحي إذا ما ذرّت الشمس ذكركم ... وذكركم عند المساء غَبوق [1]
وتزعم لي يا قلب أنك صابر ... على الهجر من سعدى.. فسوف تذوق !
فمُتْ كمدا ، أو عِشْ سقيماً ، فإنما ... تكلّفني ما لا أراك تطيق

والحق أننا إذا قرأنا هذه الأبيات دون معرفة بصاحبها لما خامرنا أي شك في أنها لواحد من هؤلاء الشعراء العذريين في العصر الأموي كجميل أو كثير أو المجنون أو غيرهم . وقد وردت بعض أبيات القصيدة مصداقاً لهذا التشابه الكامل – في ديوان مجنون ليلى من قصيدة مطلعها [2] :

أيا شبه ليلى لا تُراعي فإنني ... لك اليوم من بين الوحوش صديق

على هذا النحو :

وكادت بلاد الله يا أمَّ مالك ... بما رَحُبت منكم عليّ تضيق
يذكّرني للوصل أيامُنا الألى ... مررن علينا والزمان وريق
أردُّ سواء الطرف عنك وماله ... على أحد – إلا عليك – طريق
عسى إن حججنا أن نرى أمّ مالك ... ويجمعنا بالنخلتين مضيق
تتوق إليك النفس ثم أردّها ... حياءً ، ومثلي بالحياء حقيق
ولو تعلمين الغيب أيقنت أنني ... وربّ الهدايا المشعرات صديق
سلي هل قلاني من عشير صحبته ... وهل ذمّ رحلي في الرحال رفيق

ونلاحظ إلى جانب المضمون النفسي المتصل بشعور الفقد والحرمان ، أن الشاعر يستعين بوسائل فنية قد تكون لها أصول في الشعر الجاهلي ولكنها اتخذت شكل الظاهرة – كما سنرى – في الشعر العذري الأموي . منها هذا التكرار الذي أشرنا إليه من قبل ، وذلك في قوله :

---

(١) الصبوح : شراب الصباح ، والغبوق شراب المساء .
(٢) ديوان مجنون ليلى ص ٢٠٦ .

وأصبحت عاقتك العوائق إنها كذاك ، ووصل الغانيات يعوق
تتوق إليك النفس ثم أردّها حياءً ومثلي بالحياء حقيق
وإن كنت لما تخبريني فسائلي فبعض الرجال للرجال رموق
سلي هل قلاني من عشير صحبته وهل ذمّ رحلي في الرحال رفيق
وإنك قسمت الفؤاد فبعضه رهين وبعض في الحبال وثيق
صبوحي إذا ما ذرّت الشمس ذكركم وذكركم عند المساء غبوق

ومن تلك الوسائل المقابلة اليسيرة بين الألفاظ والمعاني كما في قوله مقابلا بين الألفاظ :

ووعدك إيانا – وقد قلت عاجل– بعيد كما قد تعلمين سحيق
وكادت بلاد الله يا أم معمر بما رحبت يوماً عليّ تضيق
وأكتم أسرار الهوى فأميتها إذا باح مزاح بهنّ بروق

وقوله مقابلا بين المعاني :

فأصبحت لا تجزيني بمودة ولا أنا للهجران منك مطيق
وإني وإن حاولت صرمي وهجرتي إليك من احداث الردى لشفيق
تتوق إليك النفس ثم أردّها حياء ومثلي بالحياء حقيق
فمت كدا أو عش سقيما فإنما تكلفني ما لا أراك تطيق

ومهما يكن من صحة نسبة هذا الشعر فإنه ليس النموذج الأوحد لهذا التطور النفسي والفني في الشعر العاطفي ، فهناك نماذج أخرى كثيرة لشعراء بعضهم عرف بقول الشعر وآخرون مقلّون أنطقتهم بالشعر بعض الأحداث أو « الأزمات » النفسية . ولعل من أبرز هؤلاء الشعراء وأكثرهم تميزاً في فنه حميد بن ثور الهلالي وهو شاعر مخضرم أدرك عمر بن الخطاب وقال الشعر في

أيامه [1] . ومن شعره المعروف وصفه البديع لبكاء الحمامة وتجسيمه أياها في صورة إنسانية رقيقة ، ومقارنة حاله بحالها :

وما هاج هذا الشوقَ إلا حمامةٌ	دعت ساقَ حُرٍّ ترحةً وترنُّما [2]
مطوّقةٌ طوقاً وليست بحليــــةٍ	ولا ضَرْبَ صوّاغٍ بكفّيه درهما [3]
تُبكّي على فرخٍ لها ثم تغتــدي	مولّهةً تبغي له الدَّهرَ مطعما [4]
تؤمّل منه مؤنساً لانفرادهــا	وتبكي عليه إن زقا أو ترنّما
عجبتُ لها أنَّى يكون غناؤهــا	فصيحاً ولم تفغر بمنطقها فما !
فلم أر محزوناً له مثل صوتها	ولا عربياً شاقه صوتُ أعجما
كمثلي إذا غنّت ، ولكن صوتها	له عَوْلة ، لو يفهم العَوْدُ أرْزما [5]

واتخاذ الحمامة رمزاً للفقد والوفاء والاهتزاز لصوتها الشجي ليس جديداً على الشعر العربي ، ولكن الجديد في هذا الشعر استغراقه في رسم هذه الصـــورة المجسّمة وإحساسه العميق بما في صوت الحمامة من حزن « لم يره في صوت محزون من قبل » ومن إعوال « يثير حنين الإبل لو سمعته » !

وفرق بين هذه الصورة الكاملة وإشارة النابغة مثلاً إلى بكاء الحمامة في قوله [6] :

---

(١) انظر ترجمته في كتاب الأغاني ج ٤ ص ٩٦ .
وانظر الدراسة المستفيضة التي قدمها عن شعره الدكتور شكري فيصل في كتابه « تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام » .

(٢) ساق حر : ذكر القمرية .

(٣) أي أن طوق الحمامة من الريش ليس من صنع صائغ الدراهم .

(٤) يريد الشاعر أن هذه الحمامة في وحدتها تبكي خوفاً على فرخها إذ تتركه وحيداً لتلتمس له الطعام .

(٥) عولة : إعوال أي نواح . العود : الجمل المسن . أرزم : حن .

(٦) ديوان النابغة ص ١٢٢ .

أسائلها وقد سفحتْ دموعي ... كأن مَفيضهنّ غروب شَن [1]
بكاءَ حمامة تدعو هديلا ... مفجّعة على فَنَنٍ تغنّي

وقد ربط حميد بن ثور حزنه وحزن الحمامة مرة أخرى في قوله [2] :

إذا نادى قرينتَه حمامٌ ... جرى لصبابتي دمع سَفُوحُ
يرجّع بالدعاء على غصون ... هتوفٌ بالضحى غَرِد فصيح
هفا لهديله مِنّي إذا ما ... تغرّد ساجعاً قلبٌ قريح
فقلتُ : حمامةٌ تدعو حماما ... وكل الحب نَزّاعٌ طَموح

ويمكن أن تُعدّ هاتان الصورتان ، وغيرهما مما قد نجده لهما من نظائر ، طليعة لما سنراه عند الشعراء العذريين من اتخاذ الحمائم رمزاً يعبرون من خلاله عن أشجانهم حتى أصبح ظاهرة واضحة في شعرهم إلى جانب رموز أخرى من مظاهر الطبيعة وعناصرها كالجبال والوديان والماء والرياح وغيرها .

والحق أن بشائر الحركة العذرية كانت قد بدأت تلوح ، لا في مثل هذا الشعر وحده ، ولكن فيما يروى عن بعض هؤلاء الشعراء من قصص تحمل الطابع الرومانسي الذي نراه في قصص العذريين .

ولعل أبرز هذه القصص التي يبدو فيها الخيال « الرومانسي » في صورة درامية فاجعة قصة عبد الله بن علقمه وحبيشة ، أثناء حياة الرسول . وعناصر القصة شبيهة إلى حد كبير بما نجده في أخبار عشاق الدولة الأموية . فهي تبدأ بنظرة عارضة أو لقاء تسوقه المصادفة ، إذ كان عبد الله قد صحب أمه لتزور جارة لها ، وكان لها بنت يقال لها حبيشة بنت حبيش « أحد بني عامر » . فلما رآها عبد الله أعجبته ، وزاد إعجابه بها حين رآها للمرة الثانية وقد عاد لينصرف

---

(١) الضمير في « أسائلها » يشير إلى رسوم الديار . والشن : القربة البالية . مفيضهن : مكان فيضهن .

(٢) الأمالي ج ١ ص ١٣١ .

بأمه في صباح مطير فأنشأ يقول[1] :

وما أدري ، بلى إني لأدري ... أصَوْبُ القطر أحسنُ أم حُبيشُ
حبيشةُ والذي خلق الهدايــا ... وما عن بُعدها للصبِّ عيشُ

ولعل ذلك يذكرنا بلقاء جميل وبثينة ، إذ جاءت بثينة وجارية لها واردتين الماء فأقبلت على إبل له فنفرتهن وهي إذ ذاك جارية صغيرة فسبّها جميل فردت عليه فقال [2] :

وأوّلُ ما قاد المودة بيننا ... بوادي بغيضٍ يا بثين سبابُ
وقلنا لها قولاً فجاءت بمثله ... لكل كلام يا بثين جوابُ

وتحاول الأم ـ كما تحاول أو يحاول بعض الأهل في قصص العذريين ـ أن تثني ولدها عن هذا الحب الطارىء وأن تغريه بزواج قريبة له فلاتفلح ، ويبدأ ذلك الهيام المعهود الذي يفجر في نفس العاشق ينابيع الشعر « العذري » بكل ما فيه من لوعة :

إذا غُيِّبتْ عني حُبيشةُ مرةً ... من الدهر لم أملك عزاءً ولا صبرا
كأن الحشَى حرُّ السعير يحُشُّه ... وقود الغضى والقلب مستعرا [3]

وتسعى الرسل بين العاشقين ، كما يسعون بين العشاق من العذريين ، حتى يحجبها أهلها عنه كما يحدث أيضاً في تلك القصص ، فلا يزيده ذلك إلا غراماً بها . ويجبرها أهلها أن تصارحه بأنها لا تحمل له إلا البغضاء كما نرى في بعض ما يروى عن كثير وعزة ، فإذا دنا منها عبد الله لم تستطع أن تصرّح بما أرادوها أن تقول ، وتدمع عيناها وتلتفت إلى حيث أهلها جلوس ، فيعرف أنهم قريب فيرجع ، ثم يقول :

---

(١) الأغاني ج ٧ ص ٢٦٩ .
(٢) الأغاني ج ٨ ص ٩٨ .
(٣) كذا في الأغاني ـ والشطر الثاني مختل الوزن .

لوقلتِ ما قالوا لزدت جوي بكـــم
على أنه لم يبـــق سِترٌ ولا صَبْـــرُ

ولم يكُ حيٌ عن نوالٍ بذلتِـــه
فيسـلِّي عنه التجهم والهجر

وما أنس مِ الأشياء لا أنسَ دمعهـا
ونظرتهـــا ، حتى يغيبني القـــبر

ولعل ذلك يذكرنا بقول كثير في مناسبة مشابهة :

يكلفها الغيران شتمي وما بهـا هواني ، ولكن للمليك استذلتِ

على أن قصة من قصص العذريين لم تنته بمثل تلك النهاية الفاجعة التي ختم بها حب عبد الله وحبيشة . فقد بعث النبي خالد بن الوليد إلى بني عامر يدعوهم إلى الإسلام وإلا قاتلهم . ويأسر عبد الله ويهمّ آسروه بقتله فيسألهم أن يمضوا به إلى حيث نساء الحي « فلما كان بحيث يسمعن الصوت نادى بأعلى صوته : اسلمي حبيش عند نفاد العيش ! فأقبلت اليه جارية بيضاء حسـناء فقالت : وأنت فاسلم ، على كثرة الأعداء وشدة البلاء . فقال : سلام عليكم دهراً وإن بقيت عصراً . فقالت : وأنت سلام عليك عشراً وشفعا تترى ، وثلاثا وترا : فقال :

فإن يقتلوني يا حُبيشُ فلم يدع هواكِ لهم مني سوى غُلّة الصدْر
وأنتِ التي أخليت لحمي من دمي وعظمي ، وأسبلت الدموع على نحري

فقالت له :

ونحن بكينا من فراقك مـرة وأخرى ، وآسيناك في العسر واليسر
وأنت ، فلا تبعدْ ، فنعم فتى الهوى جميل العفاف في المودة والستر

ثم يقتل الفتى فترتمي حبيشة على جسده معانقة إياه حتى تمـوت من شدة الكمد والوجد .

وسواء صحت هذه المطارحة الشعرية في ذلك الموقف الفاجع أو كانت تصورا شعرياً من بعض الرواة فإن القصة في ذاتها وما رُوي عن عبد الله من أبيات قبل الموقف،لا يختلف كثيراً ، كما قلنا ، عن طبيعة القصص العذرية والشعر العذري ، ويمكن أن نعده أمتداداً لذلك التيار العاطفي الرقيق الذي أشرنا اليه في الجاهلية بلغته البعيدة عن « الغريب » وذاتيته البعيدة عن « موضوعية » الشعر الوصفي الجاهلي . وهو — إلى هذا — خطوة بعيدة في لغته ومضمونه النفسي من الجاهلية إلى العصر الأموي .

ونستطيع أن نجد من أمثال هذا الشعر كثيراً من المقطوعات في كتب المختارات والتراجم أغلبها لشعراء مقلّين كانوا يقولون الشعر في وقدة انفعال خاص أو استجابة لحدث معين في حياتهم . على أن من بين الشعراء المعروفين أيضا من نجد لهم أمثال تلك المقطوعات البالغة الرقة في أسلوبها وعواطفها وكأنها لشاعر طال عهده بالحضارة واللين .

فمن ذلك قول عبد بني الحسحاس [1] :

ماذا يريد السّقام من قمرٍ — كلُّ جمالٍ لوجهه تبَعُ !
مايرتجي خاب ! من محاسنها ؟ — أمَا لهُ في القِباح مُتّسع !
غيّر من لونها وصفّرها — فارتدّ فيه الجمال والبِدَع
لو كان يبغي الفداءَ قلتُ له — ها أنذا دون الحبيب يا وجع !

وعبد بن الحسحاس هو قائل ذلك البيت المشهور حين باعه مولاه — وكان عبداً ورحل مع مولاه الجديد :

أشوقا ولما تمض لي غيرُ ليلة
فكيفَ إذا سار المطيُّ بنا شهرا

* * *

(١) الاغاني ج ٢٠ ص ٤ .

وخلاصة القول عن الشعر في صدر الإسلام أن ما جدّ عليه من تطور أو ما دام فيه من تقليد كان استجابة لظروف الشعراء المخضرمين ومواهبهم وبيئاتهم . فمنهم من لم يتصل اتصالا مباشراً بالدعوة الإسلامية ولم يواجه ضرورة للتعبير عن تجارب جديدة لا عهد له بها ، فظل شعره في جملته امتدادا للشعر القديم ، إلا ما كان من تطور يسير تقتضيه بالضرورة طبيعة المجتمع الجديد . ومنهم من كان له دور مشهود في نصرة الدين والمشاركة في وقائع الدعوة الإسلامية وعاش في بيئة جديدة في فكرها وأخلاقها وعلاقاتها الاجتماعية ، فكان عليه أن يجد لنفسه أسلوبا يصور كل ذلك ، وإن لم يستطع أن يخلص من آثار القديم . وهكذا كان شعر هؤلاء الشعراء خليطا من القديم والجديد ، قد تخلص أجزاء منه تماما للقديم في أغراض لا تتصل اتصالا وثيقا بأمور الدعوة والدين ، وقد تخلص أجزاء أخرى لقيم إسلامية فتتأثر في أسلوبها ومعجمها وصورها ببعض معاني القرآن أو آياته أو ببعض مظاهر الحياة الجديدة في ظل الإسلام ، وقد تمتزج هذه وتلك في القصيدة الطويلة ذات الأغراض المتعددة فتكون معرضا للأساليب الجاهلية والإسلام معا .

على أننا نستطيع أن نجد طلائع أكثر وضوحا لما طرأ من تجديد في الشعر بعد ذلك — إبان الدولة الأموية — في قصائد ومقطوعات تتجاوز طبيعة العصر العامة في معجمها وعواطفها حتى لتكاد تختلط ببعض الشعر في الدولة الأموية .

والصورة العامة للشعر في صدر الإسلام تقوم على حقيقة حضارية معروفة ، هي ان هناك بالضرورة تداخلاً بين فترات التاريخ الحاسمة ، وأنه لا يمكن أن يكون هناك حد فاصل بين فترة والتي تليها ، وبخاصة حين يتصل الأمر بمقومات نفسية بعيدة الغور في نفوس أصحابها ، أو بقيم فنية أصبحت تقاليد موروثة لا يمكن الخلاص منها فجأة أو الاهتداء إلى غيرها من قيم جديدة .

لذلك كان لا بد أن يظل هناك امتداد ما للشعر الجاهلي في شعر ذلك العصر على اختلاف في المظهر والدرجة ، وبخاصة إذا ذكرنا أن الشعر الجاهلي كان قد

تحقق له من النضج في الشكل واللغة والإيقاع ودقة الإحساس ما جعل منه تراثا يجد فيه الشعراء رصيداً ضخماً من النماذج التي يمكن أن تستمد منها مواهبهم بعد ظهور الإسلام وما تلا ذلك من عصور .

ولا شك أن حياة كثير من المسلمين قد تغيرت تغيراً مفاجئاً يكاد يكون كليا بهجرتهم إلى أقطار جديدة ذات طابع حضاري مختلف ، وأنهم سرعان ما ألفوا أسباب المدنية في المسكن والمأكل والملبس والسلوك المدني . غير أن الأمر في الشعر كان لا بد أن يختلف ، إذ ليس من اليسير أن يتخلى الشاعر عن تقاليد فنية جرى عليها الشعراء قبله منذ زمن بعيد ، وأن يبتكر لنفسه أسلوباً جديداً كل الجدة دون أن يتخبّط بين قديم امتزج امتزاجا تاما بموهبته وحسه اللغوي ، وجديد لم ينضج أو تتضح معالمه بعد .

الشعر الأموي



الشعر العذري

بعد انقضاء أكثر من نصف قرن على الهجرة كان طبيعياً أن يبلغ المجتمع العربي الجديد مدى من وضوح الملامح وتطور القيم واستقرار مظاهر الحضارة ، يميز المرحلة الجديدة — في العصر الأموي — عن سابقتها في صدر الإسلام برغم ما لا بد أن يكون من تداخل طبيعي بين المراحل الحضارية المختلفة .

كان المهاجرون إلى الأوطان الجديدة قد استقروا وطاب لكثير منهم المقام ، وظل بعضهم مشدوداً إلى مقامه الأول بالجزيرة ، ولكنهم على أية حال كانوا قد وطنوا أنفسهم على هذه النقلة وأخذوا ينتسبون إلى أوطانهم الجديدة في العراق والشام ومصر وغيرها من أرجاء العالم العربي الجديد .

وكانت النقلة الحضارية قد مست نفوس الناس وأساليب معيشتهم وطرق سلوكهم فتغيرت كثير من القيم الخلقية والاجتماعية ، وإن ظل الكثيرون تتنازعهم قيم قديمة عميقة الجذور في النفس العربية ، وقيم جديدة تفرضها طبيعة الحياة في المجتمع الجديد . وإذا كانت مكة والمدينة قد عرفتا ألواناً من التحضر قبل الإسلام ، فإنهما قد اتصلتا بألوان جديدة أكثر إيغالاً في الحضارة وأشد قدرة على تغيير النفس والمجتمع لاتصالها المباشر بالاقتصاد والسياسة والفكر والفن وأساليب المعيشة .

وكان المجتمع العربي قد خاض كثيراً من القلاقل والثورات والحروب الأهلية منذ خلافة علي حتى استتب الأمر لبني أمية بالتدريج وأخذ نظام الحكم يتبلور في أوضاع محددة من الملك الوارثي والحكومة المركزية والطبقة الحاكمة ، إلى أوضاع أخرى في السياسة والاقتصاد والعمران .

وقد نشأ جيل جديد من العرب في ظل هذا المجتمع المتميز وربي على قيمه الجديدة دون أن يقضي شطراً كبيراً من حياته في الجاهلية وشطراً آخر في الإسلام كما حدث للمسلمين الأوائل ، ولم يربط بينهم وبين روح المجتمع العربي القديم إلا ذلك التراث الذي يمتد بالضرورة في الفكر والنفس وإن فقد كثيراً من سيطرته ، أو تغير كثير من أشكاله .

وقد رأينا أن الشاعر المخضرم ظل متأرجحا بين تقاليد الشعر الجاهلي ومقتضيات المجتمع الإسلامي ، ولم يستطع أن يهتدي إلى « صيغة » شعرية جديدة كاملة تستجيب لطبيعة المجتمع الجديد ، وإن كنا قد رأينا كذلك بعض « تباشير » تطور فني ولغوي كان قد بدأ يتسرب بالتدريج إلى شعر بعض هؤلاء الشعراء .

وتمضي سنوات قليلة فإذا تلك التباشير قد أسفرت عن تحول كبير في الشعر العربي سواء في لغته أم صوره أم طبيعة تجاربه ، إلى حد ميز تمييزاً كاملا بينه وبين شعر المرحلة السابقة حتى ليمكن أن نسميه « حركة » شعرية جديدة . وتلك هي « الحركة العذرية » التي تتمثل في شعر طائفة من الشعراء عاشوا جميعاً في زمن واحد وتنقلوا في بيئات واحدة أو متقاربة ما بين مكة والمدينة ووديان البادية الخصبة القريبة من هاتين المدينتين ، وعرف بعضهم بعضاً ، وتناشدوا الأشعار ، وتداخلت أشعارهم بعضها في بعض حتى ليصعب أحياناً تحقيق نسبة القصيدة إلى من قالها منهم .

والذي يلفت نظر الدارس أن هؤلاء الشعراء قد انصرفوا انصرافاً يكاد يكون تاماً عما كان المجتمع العربي يضطرب به من الأحداث ، وعما درج

الشعراء أن يلتفتوا إليه من تجارب في الوصف أو الرحلة أو الهجاء أو الرثاء أو المدح ، وداروا جميعاً في فلك تجربة واحدة هي تجربة الحب المقرون باللوعة والفشل والحرمان . وقد مضى كل منهم يقول الشعر طوال حياته الفنية في امرأة واحدة عرف بها حتى لينسب إليها فيقال : كثير عزة وجميل بثينة وقيس لبنى ومجنون ليلى .

وكان طبيعياً أن يختلف شعر هؤلاء عن سائر الشعر الذي مضى يعبر عن تجارب أخرى لها تقاليد عريقة في القصيدة العربية القديمة ، وأن يشق هؤلاء الشعراء طريقاً جديداً في التعبير واستخدام اللغة ، ورسم الصورة الشعرية ، غير ذلك الطريق الذي ألفه الشعراء الجاهليون وكثير من الإسلاميين في شعر الغزل .

على أن ظهور هؤلاء الشعراء لم يكن شيئاً مفاجئاً في المجتمع الحجازي والنجدي حينذاك ، بل سبقته طلائع في قصائد ومقطوعات عاطفية مفردة ، حتى جاء عروة بن حزام وصاحبته عفراء فأكدا بقصتهما وما قال عروة من شعر ملامح هذا الاتجاه الجديد .

عاش عروة زمان الخليفة عثمان بن عفان . وهو عذري « من قبيلة عذرة » و « أحد المتيمين الذي قتلهم الهوى ، ولا يعرف له شعر إلا في عفراء بنت عمه »[1] وقصته وشعره يتميزان بكل السمات الاجتماعية والنفسية والخلقية والفنية التي نجدها بعد ذلك في شعر سائر العذريين . فقد أحب ابنة عمه منذ كانا صغيرين ، وخطبها من أبيها فامتنع عليه لفقره ، وكانت الأم من وراء ذلك الرفض إذ كانت تطمع أن تجد لابنتها زوجاً أكثر ثراء . ويرحل الفتى إلى ابن عم له موسر يسأله أن يعينه على صداق عفراء ويعود من عنده بمائة من الإبل ، لكن بعد فوات الأوان ! فقد تغلب طمع الأم على عطف العم وتزوجت

---

(١) الأغاني ج ٢ ص ١٥٢ .

عفراء ثرياً رحل بها إلى موطنه في الشام . ويحاول العم أن يوهم ابن أخيه بأن عفراء قد ماتت ولكنه يعلم الحقيقة بعد حين ، فيبدأ الهيام المألوف عند هؤلاء العذريين ويفجر الفقد ينابيع الشعر الحافل باللوعة والذكريات والتمني . ويصيب الضنى روح الشاعر وجسده فيفارق الحياة وشفتاه ترددان بعض ما قال من شعر .

والقصة نمط مألوف في حياة هؤلاء المحبين على اختلاف في التفصيلات والبداية والنهاية : يحب الشاعر صاحبته ، وقد تكون ابنة عمه أو من فتيات الحي أو بعض الأحياء المجاورة ، حباً ينشأ منذ الصغر أو من « أول نظرة » ، ثم يحرم لقاءها أو زواجها للفقر أو لسطوة التقاليد ، فلا يملك إلا أن يتحول إلى الشعر يتغنى فيه بحبه ، ويشكو حرمانه ويتأرجح بين الرضى والسخط واليأس والأمل . محاولاً من حين إلى آخر أن يرى صاحبته لحظات عارضة في غفلة من الأهل و « الواشين والرقباء » تكون قبساً جديداً لموهبته ومعيناً لمزيد من الصور والمعاني والأحاسيس . ثم تتزوج صاحبته فتزداد لوعته اتقاداً ويزداد الفراق حدة ويصبح الحب عنده مجرد شعور مطلق وذكرى مجردة يترجمها إلى صور فنية ونفسية في شعره .

ولعروة قصيدة نونية طويلة تعد نموذجاً كاملاً للقصيدة العذرية « الطويلة » بصورها التي تتكرر على وجوه مختلفة عند هؤلاء الشعراء : من الحديث عن لوعة الشاعر أو قسوة الأهل أو فضول الواشين والرقباء وفشل الأطباء والراقين في أن يجدوا شفاء لداء المحب العميق الذي لا يبرئه إلا قرب من يحب .

وفي مثل هذه القصائد الطوال تختلف الأبيات في مدى ارتباط بعضها ببعض في أجزاء القصيدة ، فتكون شديدة الترابط أحياناً أو مفككة في بعض الأحيان ، ويختلف أحياناً مستواها الفني فيجيء بعضها أسمى أو أدنى من بعض ، مما يوحي بأن القصيدة ليست كلها من صنع شاعر واحد . فقد كان الشاعر يقول إحدى قصائده فتسير بين الناس ويزيد بعضهم فيها حتى تختلط

أبياتها الأولى بكثير مما ليس للشاعر .

وإذا كان الشعراء قد جروا على وصف نحول المحب في هذا المقام فإن عروة يبتكر صورة شخصية أصيلة لتصوير هذا النحول تخفف مما عهدناه من مبالغات في التعبير عن هذه الأحاسيس ، فيقول مخاطباً هذين الواشيين اللذين لا يكفان عن تعقبه :

أغرّكما مني قميص لبسته جديد ، وبُردا يمنة زَهيان[1]
متى ترفعا عني القميص تبيّنا بيَ الضُرَّ من عفراءَ يا فتيان
وتعترفا لحما قليلا وأعظُما رِقاقا ، وقلبا دائم الخفقان[2]
على كبدي من حب عفراءَ قرحةٌ وعيناي من وجدٍ بها تكفان[3]

ذلك لأنها لا تتحدث عن هزاله كأنه حقيقة ملموسة يراها الناس ، بل يرسم مفارقة بين ما قد يظنه الناس فيه من عافية إذ ينظرون إليه في قميصه الجديد وبرديه اليمنيين المشرقين ، وما ينطوي عليه من ضنى تجاوز الجسد إلى صميم الوجدان .

ثم يأتي الشاعر ببيتين بليغين في التعبير عن موقف المجتمع الصارم من الحب وإن لم يفصح عن ذلك ، بل صاغ شعوره في صورة من التمني الذي يحلم بما ينقض ذلك الواقع الذي يعيش فيه :

فيا ليت كل اثنين بينهما هوى من الناس والأنعام ، يلتقيان
فيقضي حبيب من حبيب لُبانةً ويرعاهما ربي ، فلا يُريَان[4]

---

(١) بردا يمنة : أي بردان يمنيان . زهيان : مشرقان .
(٢) تعترفا أي تتعرفا علي .
(٣) تكفان : تفيضان بالدمع ، من وكف ، يكف .
(٤) لبانة : حاجة .

ثم يتبع ذلك بأن يربط ربطاً بديعاً بين نفسه وناقته في محنة الهوى والفرقة مصوراً ذلك التناقض الفاجع بين موطن هواه في الشمال ، وهوى ناقته في الجنوب ، آسيا لهذه الناقة الحزينة مشفقاً عليها أن تحمل هواه وهواها معاً فتنوء بهما :

هوى ناقتي خلفي ، وقُدّاميَ الهوى وإني وإياها لمختلفان
هوايَ أمامي ، ليس خلفي مُعَرَّجٌ وشوقُ قَلوصي في الغُدوّ يماني [٢]
هواي عراقي ، وتثني زمامها لبرق ، إذا لاح النجوم ، يماني
متى تجمعي شوقي وشوقَكِ تظْلَعي ومالك بالعِبء الثقيل يدان [٣]
فيا كبِدَيْنا من مخافة لوعة الفراق ومن صرْفِ النوى تجفان

ونلاحظ هنا توفيق الشاعر في التعبير عن حنين ناقته إلى موطنها باليمن وعدوله عما يتوقع السامع من تعبير مباشر بعد قوله « هواي عراقي » إلى تصوير الشعور النفسي الباطني ، بتلك الحركة الخارجية الموحية « وتثني زمامها » وإلى ربط هذا الشعور برمز البرق والنجم اللذين نصادفهما في غير موطن من الشعر العذري ، مع غيرهما من الرموز كالنار والريح ، وهي رموز تقترن في ذلك الشعر بالحنين والأشواق الغامضة والشعور بالغربة والفقد .

ثم يصف الشاعر لوعته في صورة مألوفة أيضاً في الشعر العذري فيقول :

تحمّلتُ من عفراءَ ما ليس لي به ولا للجبال الراسيات يدان
كأنّ قطاةً عُلّقتْ بجناحها على كبدي ، من شدّة الخفقان !

وعجز الأطباء عن شفاء ضني الحب معنى نلقاه كذلك في كثير من قصائد هذا الشعر ، وقد عبر عروة عنه تفصيلاً بقوله :

---

(١) معرج : مكان أعرج إليه أي أتحول إليه .
(٢) تظلعي : يصيبك العرج .

جعلتُ لعرّاف اليمامة حكمَه ... وعرّاف نجد ، إن هما شَفَيَاني

فقالا : نعم ، نشفى من الداء كله ... وقاما مع العُوّاد يبتدران

فما تركا من رُقْيَةٍ يَعلمانها ... ولا سلوة إلا وقد سقياني

وما شفيا الداء الذي بيَ كلَّه ... ولا ذَخَرا نُصْحاً ولا ألواني [1]

فقالا : شفاك الله ، والله ما لنا ... بما ضُمِّنَتْ منك الضلوع يدان

وسنرى أن الواشي والرقيب والعذول شخصيات لا يكاد يغيب وجهها في شعر العذريين ، وقد أفاض عروة في الحديث عن الوشاة وصوّرهم وكأنهم « شرطة » موكلون بتعقب المحبين فقال :

ألا لعن الله الوُشاة وقولهم ... فلانةُ أضحت خُلّةً لفلانِ

إذا ما جلسنا مجلساً نستلذّه ... تواشَوا بنا حتى أمَلَّ مكاني

تكنّفني الواشون من كل جانب ... ولو كان واشٍ واحدٌ لكفاني

ولو كان واشٍ باليمامة أرضُه ... أحاذره من شؤمه ، لأتاني .

* * *

وكنا نود لو تحدثنا عن السمات الفنية لهذه القصيدة الطويلة الفريدة وعن خصائصها في استخدام اللغة وتصوير الشعور ، لولا أن طبيعة الدراسة تقتضي تأخير ذلك حتى نخلص إلى شعر هؤلاء الشعراء بعد أن تمت حركتهم فأصبحت ظاهرة مكتملة الملامح ، وإنما قصدنا بهذا العرض أن نشير إلى آثار بعض الرواد الذين سبقوا نضج الحركة ببضع سنين .

وقد شدت هذه الحركة انتباه كل من درسوا هذا العصر وحاولوا أن يعللوا ظهورها على هذا النحو الشامل ، فأرجعها بعضهم إلى أسباب دينية وخلقية ،

(١) ولا ألواني : أي ما قصرا في حقي .

وعللها آخرون بعلل نفسية أو سياسية أو حضارية .

تفسير ديني :

وإني لأستحييك ، حتى كأنما   عليّ بظهر الغيب منك رقيب !

في رأي الدكتور شكري فيصل أن الغزل العذري قد نشأ بدافع من « التقوى » الإسلامية وبتأثير من مفهوم الحب في الإسلام وارتباطه بالعفة . وفي ذلك يقول (1) :

« فالغزل العذري تعبير عن وضع طائفة من المسلمين كانت تتحرج وتذهب مذهب التقي ، وتؤثر السلامة والعافية على المغامرة والمخاطرة ، وترى أن النفس أمارة بالسوء « إن النفس لأمّارة بالسوء » وأن النار قد حفّت بالشهوات ، على حد تعبير الحديث الشريف ، وأنه من الخير لها أن تصبر « ... مع الذين يدعون ربهم بالغداة والعشيّ يريدون وجهه ولا تَعْدُ عيناك عنهم تريد زينة الحياة الدنيا ، ولا تطع من أغفلنا قلبه عن ذكرنا واتبع هواه وكان أمرُه فُرُطا » ، وأن تلتزم ما أمر الله به أن يلتزم « وليَسْتَعْفِفِ الذين لا يجدون نكاحاً حتى يغنيهم الله من فضله » . ولذلك آثرت هذه الطائفة أن تعدل عن شهواتها فكانت مثلاً واضحاً للتربية الإسلامية في سموها وتعاليها ...

ومن العفة التي كان يواكبها الدين ، ومن الحب الذي كانت تواكبهالغريزة ، من هذا كله كان هذا الحب العذري . وكان لا بد للمؤمنين الأعفّة الذين أخفقوا في حبهم من أن يعبروا عن هذا الإخفاق وأن يتحدثوا عنه في هذه الصورة أو تلك . ومن هنا وجدوا في الفن القولي سبيلاً إلى التعبير عن مشاعرهم . لنا أن نقول إذن إن الغزل العذري هو المظهر الفني للعواطف المتعففة والملتهبة في آن

---

(1) تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام ص ٢٣٢ و ص ٢٣٧

معاً ، والتي وجدت أن هذا التعويض هو خير ما تطفىء به لهبها وتتسامى به غرائزها » .

• • •

ولا شك أن الإسلام كان له أثر بعيد في سيطرة هذا الجيل الجديد على غرائزه وتساميه بها ، واستمساكه قدر الطاقة بالعفة والتقوى . لكن السؤال مع ذلك يظل قائماً : لماذا فشل هؤلاء « المؤمنون التقاة » جميعاً في حبهم ؟ وهل لا سبيل إلى التوفيق في الحب مع الإيمان والتقوى ؟

لقد كانت أسباب النجاح في التجربة العاطفية ميسورة لدى أغلبهم ، فأغلبهم من شباب القبيلة المرموقين ، وهم شعراء معروفون تتجاوز أسماؤهم البادية إلى مكة والمدينة ويترددون بين البدو والحضر وتربط بينهم وبين شعراء الحاضرتين الكبيرتين وسراتها صلات طيبة . والحب بينهم وبين صاحباتهم ، ليس حبا من جانب واحد ، ولكنه شعور متبادل تحمل المرأة فيه للرجل ما يحمله لها من المودة والوفاء ، وقد يقول بعضهن شعراً يعبرن فيه عن عواطفهن ، كالذي ينسب إلى ليلى صاحبة المجنون :

كلانا مظهر للناس بغضا ... وكل عند صاحبه مكينُ
تخبّرنا العيون بما أردنا ... وفي القلبين ثمّ هوى دفين .

وهؤلاء الشعراء بعد ذلك كله لم يكونوا « أعفة تقاة » بالمعنى الكامل . فما أكثر ما احتالوا ليدخلوا بيوتاً غير بيوتهم فيقضوا فيها وجهاً من الليل أو طرفاً من النهار يسمرون ويتحدثون مع من يحبون في بيوت أزواجهن ، وما أكثر ما أرسل أحدهم صاحبه رسولاً إلى صاحبته ، كالذي يروى عن سعي كثيّر بين جميل وبثينة ، وقيس بن ذريح بين المجنون وليلاه . وذلك سلوك يبدو بعيداً عن « التقوى » بالمعنى الدقيق ، وإن كان هذا لا ينقض ما عرف عن هؤلاء من عفة وتقوى في حدود صلاتهم بمن يحبون . ومن ذلك ما يرويه

صاحب الأغاني عن جميل [1] :

« سعت أمةٌ لبثينة بها إلى أبيها وأخيها وقالت لهما إن جميلا عندها الليلة ، فأتياها مشتملين على سيفين ، فرأياه جالساً حجزة [2] منها يحدّثها ويشكو إليها بثّه . ثم قال لها يا بثينة ، أرأيت ودّي إياك وشغفي بك ، ألا تجزينيه ؟ قالت : بماذا ؟ قال : بما يكون بين المتحابين . فقالت له يا جميل ، أهذا تبغي ؟ والله لقد كنت عندي بعيدا عنه ! ولئن عاودت تعريضاً بريبة لا رأيت وجهي أبداً . فضحك وقال: والله ما قلت هذا إلا لأعلم ما عندك فيه ، ولو علمت أنك تجيبيني إليه لعلمت أنك تجيبين غيري ، ولو رأيت منك مساعدة عليه لضربتك بسيفي هذا مع ما أستمسك في يدي ، ولو أطاعتني نفسي لهجرتك هجرة الأبد ، أو ما سمعت قولي :

وإني لأرضى من بثينة بالذي ... لو ابصره الواشي لقرّت بلابلُهْ

بلا ، وبألاّ أستطيع ، وبالمنى ... وبالأمل المرجوّ قد خاب آمله

وبالنظرة العجلى،وبالعامتنقضي ... أواخره ، لا نلتقي ، وأوائله

فقال أبوها لأخيها : قم بنا . فما ينبغي لنا بعد اليوم أن نمنع هذا الرجل من لقائها . فانصرفا وتركاهما » .

ومهما يكن من صحة هذه الواقعة أو كونها سمراً من تلك الأسمار التي تروى حول هؤلاء العشاق ، فإنها على أية حال تعبّر عما قرّ في نفوس الناس من إحساس بعفتّهم ، بالمعنى المحدود للعفة ودلالتها على تجنب ما حرمه الدين في الحب ، ولكنها لا تنفي ما شاع لهم من سلوك خاص لا يمكن أن ينسبوا معه إلى « التقوى » .

وقد تصح نسبة الباعث الديني إلى من عرفوا في سلوكهم العام بالورع

(١) الأغاني ج ٧ ص ٨٠ .

(٢) حجزه : جانباً ، ناحية .

والتقوى فيصبح سلوكهم في الحب متكاملا مع سلوكهم في الحياة .

ومن ذلك ما يروى عن عبد الرحمن بن عمار الجشمي الملقب بالقس لشدة ورعه . وكان قد شغف بسلاّمة الجارية المغنية التي تنسب إليه وتعرف بـ « سلامة القس » . وكأنما كان حبّه إياها قدراً متاحاً لم يستطع أن يحول دونه ما عرف من ورعه وتقواه .

فقد رُوي أن سلامة « قالت له يوماً : أنا والله أحبك ! قال وأنا والله أحبّك ! قالت : وأحب أن أضع فمي على فمك . قال : وأنا والله أحب ذاك . قالت : فما يمنعك ؟ فوالله إن الموضع لخال . قال : إني سمعت الله عز وجل يقول : الأخلاء يومئذ بعضهم لبعض عدو ، إلا المتقين . وأنا أكره أن تكون خُلّة ما بيني وبينك تؤول إلى عداوة . ثم قام وانصرف وعاد إلى ما كان عليه من نسك[1] » .

وسواء كان هؤلاء الشعراء « تقاة » أم لم يكونوا ، فإن السؤال ما يزال قائماً : لماذا فشلوا في حبهم جميعاً ؟ وهل شرط أن تقترن العفة بالفشل في الحب ، وبخاصة إذا كانت غاية هذا الحب غاية مشروعة هي الزواج ؟

والحق أن هذه العفة قد تصلح تفسيراً لبعض الظواهر النفسية المألوفة في شعر هؤلاء الشعراء من الزهادة البالغة والرضى ممن يحبون بأقل من القليل ، ولكنها لا تكفي وحدها لنعلل بها نشأة هذا الشعر بمقوماته العامة وظهور هذه الطائفة من الشعراء الذين يدورون جميعاً في فلك التجربة العاطفية وحدها . ولعلنا ، لو التمسنا بعض الأسباب الأخرى ، إلى جانب هذا السبب الديني ، نستطيع أن نقدم صورة أكثر اكتمالاً وشمولاً لتلك النشأة ، فإن علة واحدة لا تكفي وحدها لنشأة ظاهرة كبيرة شاملة كظاهرة الشعر العذري .

---

(١) الأغاني ج ٨ ص ٦ .

تفسير اجتماعي :

فإن يحجبوها أو يحُلْ دون وصلها
مقالةُ واشٍ أو وعيدُ أميرِ
فلن يمنعوا عينيّ من دائم البكا
ولن يُخرجوا ما قد أجَنّ ضميري !

ومن يتتبع قصص هؤلاء الشعراء وأحوالهم يدرك أن فشلهم لا يعود إلى أسباب دينية وخلقية بقدر ما يرجع إلى عوامل ترتبط بتقاليد المجتمع العربي وقيمه حينذاك فيما يتصل بعلاقة الرجل والمرأة .

فنحن في كل قصة أمام عاشقين مخلصين يطمحان إلى أن يبلغ حبهما غايته المشروعة التي يقرّها الدين والمجتمع ، ولكن المجتمع مع ذلك يلقي في طريقهما الشوك ويقيم الحواجز والسدود حتى ينتهي أمرهما إلى فرقة أبدية . فما يكادحب الشاعر صاحبته يعرف للناس وما يكاد شعره فيها يذيع بينهم حتى يناصبه أهلها العداء ويمنعوه عن بيوتهم ويتربصوا له أحياناً يريدون أن يقتلوه ، فلا ينجيه منهم إلا إشارة أو رسول من صاحبته ، كالذي يروى عن توبة بن الحميّر إذا جاء يسعى للقاء ليلى الأخيليّة وعلم أهلها بمجيئه فمكثوا له في الموضع الذي كان يلقاها فيه . فلما علمت به خرجت سافرة حتى جلست في طريقه . فلما رآها سافرة وفطن لما أرادت وعلم أنه قد رُصد وأنها سفرت لذلك تحذره ، ركض فرسه فنجا . وذلك قوله :

وكنت إذا مــا جئت ليلى تبرقعت فقد رابني منها الغداة سفورها [١]

وكالذي يروى عن جميل وترصد أهل بثينة له ليقتلوه ، وقوله في ذلك

---

(١) الاغاني ج ١٠ ص ٦٣ .

مقالة فارس يجمع إلى صدق الحب بسالة الفروسية :

فليت رجالاً فيك قد نذروا دمي   وهمّوا بقتلي يا بثين ، لقوني
إذا ما رأوني طالعاً من ثنيّة   يقولون : من هذا ؟ وقد عرفوني !

وما أبدع بيته الثاني بما في شطره الأول من تجسيم درامي خارجي ، وما في شطره الثاني من حركة نفسية حية للخوف والكبرياء معاً . يبرزها هذا التناقض الظاهري بين سؤالهم « من هذا » وقوله « وقد عرفوني » .

وحين يضيق الأهل ذرعاً بالعاشق الذي لا يثنيه بأس ولا وعيد ، يشكونه للسلطان ، فيهدر السلطان دمه إن هو جاء بعد ذلك إلى أبياتهم أو سعى إلى لقاء فتاتهم . كذلك فعل السلطان مع توبة بن الحميّر ومع المجنون ، الذي يقول في ذلك [1] :

ألا حُجبت ليلى وآلى أميرُها   عليّ يميناً جاهداً ، لا أزورها
وأوعدني فيها رجال ، أبرُّهم   أبي وأبوها ، خُشِّنت لي صدورها

وكذلك فعل مع جميل الذي كان « يزور بثينة بعد أن تزوجت في بيت زوجها خفية ! » فشكوه إلى أمير وادي القرى فأهدر دمه إن ألمّ بأبياتها . فكان يصعد بالليل على قور [2] يتنسّم الريح من نحو حي بثينة ويقول :

أيا ريح الشمال ، أما تريني   أهيم ، وأنني بادي النحول !
هبّي لي نسمةً من ريح [3] بَثْنٍ   ومُنّي بالهبوب على جميل
وقولي يا بثينة حسْب نفسي   قليلك ، أو أقلُّ من القليل [4]

---

(١) الديوان ص ١٤٦ .
(٢) قور : ج قارة : أكمة — مرتفع من الارض .
(٣) ريح : رائحة .
(٤) الاغاني ج ٧ ص ٨١ .

وكذلك أهدر السلطان دم قيس بن ذريح بعد أن طلق لبنى وعادت إلى ديار أهلها ، وضاقوا بترد ده على بيوتهم « فقد شكا أبوها ، قيساً إلى معاوية وأعلمه تعرضه لها بعد الطلاق ، فكتب إلى مروان بن الحكم يهدر دمه إن تعرض لها ، وأمره أن يزوجها رجلا يعرف بخلدة بن حلزة [1] » .

نحن إذن أمام مجتمع شديد « المحافظة » تتحجب فيه المرأة عن الرجل وتلقي على وجهها برقعا إذا لقيت رجلا من غير أهلها « وكنت إذا ما جئت ليلى تبرقعت » ، ويضطر فيه المحبون إلى أن يظهروا غير ما يبطنون ويبدوا البغضاء لمن يحبون حتى يجنبوا أنفسهم عداء الأهل والناس « كلانا مظهر للناس بغضاً ، وكل عند صاحبه مكين ! » . وهو مجتمع تجري حياة المحبين فيه على تقاليد خاصة مرعية ، فما ينبغي لمن يحب أن يذيع أمره بين الناس ولا أن يقول شعراً في صاحبته يشيع بينهم ، وإلا كان قد ألحق العار بصاحبته وأهلها وقبيلتها جميعاً ، وحق عليه أن يحرم منها إلى الأبد وأن يستباح دمه إذا هو تعرض لها بعد ذلك . ولم يكن الشاعر ليعترف بمثل تلك القيود الاجتماعية الصارمة فهو ليس عاشقاً فحسب ، ولكنه شاعر في المقام الأول يستمد من حبه وحي موهبته ، ثم من حرمانه وقوداً متجدداً لها . وهكذا تقوم بينه وبين المجتمع خصومة تدور على المواجهة والتحدي ، يستعين المجتمع فيها بالسلطان ، ويحتمي فيها المحب بالشعر معتزاً بما يرى أهل صاحبته أنه قد جلب العار عليهم :

أناسيةٌ عفراءُ ذِكريَ بعدما ... تركت لها ذِكرا بكل مكانِ !

من هنا كان فشل الشعراء في حبهم برغم تقواهم ، وبرغم كل الظروف المهيئة للنجاح . وليس غريباً إذن أن تطالعنا — كما قلت — وجوه الرقباء والواشين الموكلين بتعقب هؤلاء المحبين ، في كثير من قصائد الشعر العذري ومقطوعاته ، بعد أن كنا لا نصادفها إلا لماما في الشعر الجاهلي كقول امرىء القيس :

---

(١) الاغاني ج ٨ ص ١١٧ .

ولم يرنـــا كالىء كـــاشح ولم يفْشُ منا لدى البيت سِر

وقول الأعشى :

فـدخلت إذا نـــام الرّقيـ ـب فبتّ دون ثيابهـــا

وقوله :

وقبلك ســاعيتُ في رَبْرَبٍ إذا نـــام سامر رُقّابهـــا

وقوله :

كنت أوصيتُهـــا بألا تطيعي فيَّ قولَ الوشاة والتخبيب [1] .

على أن الرقباء عند امرىء القيس والأعشى رقباء من نوع آخر غير ذلك الذي نصادفه عند العذريين . فهذان الشاعران يسعيان إلى منكر ويتحديانالرقباء ، أما العذريون فأعفة يسعى الرقباء والوشاة اليهم ويتعقبونهم في كل مكان . ومع ذلك فلا ينبغي أن نغفل عن أن هذه الروح المحافظة هي شيء من الامتداد لما كان عند بعض الطبقات في المجتمع العربي الجاهلي من محافظة في هذا المجال ، ثم قويت وتأكدت بعد الإسلام .

وللوشاة والرقباء والعاذلين حديث طويل عند هؤلاء العشاق . يقول المجنون :

ــ وقالوا : لو تشـــاء سلوتَ عنهـا
فقت لهم : فإني لا أشـــاءُ !
لهـــا حبٌ تنشّـــأ في فـــؤادي
فليس له ــ وإن زُجر ــ انتهـــاء

(١) التخبيب : الخداع والغش .

وعاذلة تقطّعني ملاماً
وفي زجر العواذل لي بلاء
ـ أبَعِّد عنك النفس ، والنفس صَبّةٌ
بذكرك والممشى إليك قريب
مخافة أن تسعى الوشاةُ بظنّة
وأكرمكم أن يستريب مُريب
أرى أهل ليلى أورثوني صبابة
ومالي سوى ليلى الغداة طبيب
إذا ما رأوني أظهروا لي مودة
ومثلُ سيوف الهند حين أغيب
فإن يمنعوا عينيّ منها ، فمن لهم
بقلب له بين الضلوع وجيب !
ـ لعَمْرُ أبيها إنها لبخيلة
ومن قول واش إنها لغضوب
ـ يقول لي الواشون اذ يرصدونني
ومنهم علينا أعين ورُصودُ
سلا كلُّ صَبٍّ حبّه وخليله
وأنت لليلى عاشق وودود !
ـ فإن يحجبوها أو يَحُلْ دون وَصلها
مقالة واش أو وعيد أمير
فلن يمنعوا عينيّ من دائم البكا
ولن يُخرجوا ما قد أجنّ ضميري
وما برح الواشون حتى بدت لنا
بطونُ الهوى مقلوبة لظهور

إلى الله أشكو ما ألاقي من الهوى
ومن نَفَس يعتــادني وزفيــــر
ـ مضى زمن والناس يستشفعــون بي
فهل لي إلى ليلى الغداة شفيعُ ؟
لعمرُك ما شيءٌ سمعتُ بذكــره
كبَيْنك يأتي بَغْتة فيروعُ !
عَدِمتكِ من نفس شعاع فإننــي
نهيتُكِ عن هذا وأنتِ جميــع
فقرَّبتِ لي غيرَ القريب ، وأشرفتْ
هناك ثنايا ما لهنّ طلوع [1]
إذا مــا لَحاني العاذلاتُ بحبّهــا
أبتْ كبدٌ ـ مما أُجِنُّ ـ صديع [2]
وكيف أطيع العاذلات ـ وحبُّها
يــؤرّقني والعاذلاتُ هجوع !
ـ وأنت التي قطّعتِ قلبي حزازة
ورقرقتِ دمع العين فهي سَجومُ [3]
وأنت التي أغضبتِ قومي ، فكلُّهمْ
بعيدُ الرضى ، داني الصدود كظيم
وأنت التي أخلفْتِني مــا وعدتني
وأشمَتَّ بي من كان فيك يلوم

(١) أي واجهتني صعاب لا قبل لي بها .
(٢) صديع : مصدوعة .
(٣) سجوم : غزيرة الدمع .

وأبرزتني للنــاس ثــم تركتني
لهمْ غَرَضاً أُرْمى وأنت سليم [1]

فلو أن قولاً يَكْلِم الجسمَ ، قد بدا
بجسميَ من قول الوشاة كُلُوم [2]

ـ أشارت بعينيها مخافــةَ أهلهــا
إشارة محزون بغير تكلّــم

ـ فإن تمنعوا ليلى وحُسنَ حديثها
فلن تمنعوا عنّي البكا والقوافيــا

يلومنيَ اللُّوَّام فيهــا جهالــة
فليت الهوى باللائمين مكانيــا

ولو كان واش باليمامــة دارُه
وداري بأعلى حضرموتَ اهتدى ليا

وماذا لهم ـ لا أحسن الله حظهم !ـ
من الحظ ، في تصريم ليلى حباليا ؟

* * *

ولم يكن إحساس جميل بالرقباء والوشاة والعاذلين بأقل حدة من شعور قيس ، بل لعله يكون أكثر حدة . إذ لم يكن جميل من القناعة ولا الهيــام واختلاط العقل كما كان قيس . فهو لهذا دائم الاحتيال لكي يرى بثينة ، دائم الخصومة مع أهلها وحيّها ومع المجتمع . يصرح بحبّه برغم الواشين ولا يهمه من ذلك إلا أن بثينة لا تخلص له الود :

---

(١) غرضا : هدفاً .
(٢) يكلم : يجرح . كلوم : جروح .

وماذا عسى الواشون أن يتقولوا ... سوى أن يقولوا إنني لك عاشق ؟
نعم ، صدق الواشون ، أنت حبيبة ... إليّ ، وإن لم تصفُ منك الخلائق !

ويقول جميل في هذا المجال :

ــ فليت وُشاة الناس بيني وبينها ... يدُوف لهم سُمّاً طماطمُ سودُ [١]
ولبتهم ، في كل مُمْسى وشارق ... تُضاعَف أكبالٌ لهم وقيود [٢]
ــ فلا وأبيها الخير ، ما خُنتُ عهدها ... ولا ليَ علم بالذي فعلت بعدي
وما زادها الواشون إلاّ كرامة ... عليّ ، وما زالت مودّتها عندي
ــ مضى لي زمان لو أُخيّر بينه ... وبين حياتي خالداً آخر الدهر
لقلتُ ذَرُوني ساعة وبثينة ... على غفلة الواشين ، ثم اقطعوا عمري

ويروي الشاعر بالتفصيل نصيحة بثينة له وضيقها بالواشين والرقباء من أهلها فيقول :

ــ عشيّةَ قالت : لا تُضيعنّ سرنا ... إذا غبت عنا ، وارْعَهُ حين تُدْبرُ
وطَرْفَك إمّا جئتَ فاحفظنّهُ ... فذَيْعُ الهوى باد لمن يتبصّر
وأعرِضْ إذا لاقيت عينا تخافها ... وظاهِرْ ببُغض ، إن ذلك أستر [٣]
فإنكَ إن عرّضت فينا مقالة ... يزد في الذي قد قلتَ واشٍ ويُكثر
وينشر سرّاً في الصديق وغيره ... يعزُّ علينا نشرُه حين يُنْشَر
فما زلتَ في إعمال طرفك نحونا ... إذا جئتَ ، حتى كاد حبُّك يظهر
لأهليَ ، حتى لامني كل ناصح ... وإني لأعصي نهيَهم حين أُزْجر

---

(١) يدوف : يخلط . الطماطم : الذين في لسانهم عجمة . أي ليت عبيداً يخلطون لهم السم .
(٢) أكبال : ج كبل أي قيد .
(٣) ظاهر ببغض : تظاهر بالبغض .

وما قلت هذا فاعلمنّ تجنُّبـــا لصَرْم ، ولا هذا بنا عنك يقصر (١)
ولكنني ، أهلي فداؤك ! ، أتقي عليك عيونَ الكاشحين ، وأحذر
وأخشى بني عمّي عليك ، وإنمــا يخاف ويَتّقي عرضَه المتفكر
وقد حدثوا أنا التقينا على هــوى فكلهم من حمله الغيظَ مُوقر (٢)

ويستجيب الشاعر لحكمة صاحبته ، وإشفاقها أن يلوك الناس عرضيهما أو يصيبه بعض أهلها بمكروه فيقول :

فقلت لها : يا بَثْنَ أوْصيتِ حافظاً وكل امرىء لم يرْعَه الله مُعْوِرُ (٣)
فإن تكُ أمُّ الجهْم تشكو ملامة إليَّ ، فما ألقَى من اللوم أكثر !
سأمنح طرفي — حين ألقاكِ — غيركم لكي يحسبوا أن الهوى حيث أنظر
أقلّب طرفي في السمـــاء لعله يوافق طرفي طرفكم حين ينظر
وأكني بأسماءٍ ، سواكِ ، وأتّقي زيارتكم ، والحب لا يتغيــر
فكــم قــد رأينــا واجداً بحبيبة إذا خاف ، يُبدي بغضَه حين يظهر

ويقول جميل أيضاً عن الرقباء والوشاة والعاذلين :

— أرانيَ لا ألقى بثينـــة مرَّةً
من الدهر ، إلا خائفاً ، أو على رَحْل (٤)
أبيتُ مع الهُلاّك ضيفـــاً لأهلها
وأهلي قريبٌ مُوسعون ذَوو فضل (٥)

---

(١) الصرم : القطيعة . ومعنى الشطر الثاني أن هذا الحديث منها لا يعني أنه ستقصر في حبه ولقائه .
(٢) موقر : مثقل بما يحمل .
(٣) معور : عرضة أن يصاب .
(٤) أو على رحل : أي لقاء خاطفا وهو على رحل لم ينزل .
(٥) الهلاك : الذين يقصدون الناس ابتغاء معروفهم .

ألا أيها البيتُ الذي حِيلَ دونـه
بنا أنت من بيت ! وأهلك من أهل [1]
– ولو أرسلتْ يوماً بثينـة تبتغي
يميني ، وقد عزَّت عليَّ يمينـي
لأعطيتُهـا ما جاء يبغي رسولُها
وقلت لها بعد اليمين : سَليني
سَليني مـالي يا بثيـن ، فإنما
يُبَيِّنُ ، عند المال ، كلُّ ضنين
فما لكِ ، لما خبَّر الناسُ أنني
غدرتُ بظهر الغيب ، لم تَسَليني ؟
فأُبْلِيَ عُذرا أو أجيءَ بشـاهد
من الناس عدْلٍ ، أنهم ظلموني
بثينُ ، الزمي « لا » إنَّ «لا» إن لزمتِها
على كثْرة الواشين ، خيرُ مُعـين
– أمضروبةٌ ليلى على أن أزورَها
ومُتَّخذٌ ذنباً لها ، أن ترانيا ؟
ودِدْتُ ، على حُبِّ الحياة ! ، لوانها
يُزاد لهـا في عمرها من حياتيا
وما أحدث النأيُ المفرق بيننـا
سُلوّاً ، ولا طولُ اجتماع تقاليا [2]
ولا زادني الواشون إلا صبابـة
ولا كثْرةُ الواشين إلا تماديـا

---

(١) بنا أنت من بيت : أي نفديك بأنفسنا أيهذا البيت .
(٢) تقاليا : كرها .

– منَّيْتِني فلوَيتِ مـــا منيتِني
وجعلتِ عاجل ما وعدتِ كآجـــلِ

وتثاقلتْ لمــا رأت كَلَفي بهــا
أحْببْ إليّ بذاك من متثاقل !

وأطعْتِ فيَّ عــواذلاً فهجرتِني
وعَصَيْتُ فيكِ وقد جَهدْنَ عواذلي

حاولْنَني لأبُتَّ حبـــل وصالكم
منّي ولست – وإن جهدن – بفاعل

فرددْتُهنَّ وقد سعين بهجركــم
لما سَعين له ، بأفوق ناصل [1]

يعضضن من غيظٍ عليَّ أنــــاملاً
ووددْتُ لو يعضضن صُمَّ جنادل

ويقُلنَ إنكِ يا بثين بخيلــــــة
نفسي فداؤك من ضنين باخـــل !

– ولو أن ألفـــاً دون بثنة كلهم
غيارَى ، وكلٌّ مزمعون على قتلي

لحاولتها ، إمــا نهــارا مجــاهرا
وإما سُرى ليل ، ولو قطعوا رجلي !

– صدّت بثينة عني أنْ سعى الساعي
وآيستْ بعد موعـــــود وإطماع

وصدّقتْ فيَّ أقـــوالاً تقوَّلها
واشٍ وما أنا للواشي بمطواع

---

(١) أفوق ناصل : أي سهم مكسور : كناية عن خيبة مسعاهن لديه .

ـ وكنا جميعاً قبل أن تظهر النّوى
بأنعمِ حالَيْ غبطـــة وسرور

فما برِح الواشون حتى بدت لنا
بطونُ الهوى مقلوبةً لظهور[1]

ـ وعــاذلين ألحّوا في محبّتهــا
يا ليتهم وجدوا مثل الذي أجدُ !

لما أطالوا عتابي فيكِ ، قلت لهـم
لا تكثروا ، بعضَ هذا اللوم ، واقتصدوا

قد مات قبلي أخو نهـد وصاحبه
مُرقِّشٌ واشتفى من عروة الكمد[2]

إني لأحسب ، أو قد كدت أعلمه ،
أنْ سوف تُوردني الحوضَ الذي وردوا

ـ ورُبَّ حبال كنت أحكمت عقدها
أتيح لها واشٍ رفيقٌ ، فحلّهـا

فعُدْنا كأنـا لم يكن بيننا هوى
وصار الذي حلَّ الحبال هوى لها

وقالوا : نراها يا جميـل تبدلت
وغيّرها الواشي ، فقلت : لعلها !

ـ تذكّر منها القلب ما ليس ناسياً
ملاحةَ قول يوم قالت ، ومعهدا :

فإن كنتَ تهوَى أو تريد لقاءنـا
على خلوة ، فاضرب لنا منك موعدا

---

(١) سبق نسبة هذين البيتين الى المجنون .

(٢) أخو نهد : عبدالله بن عجلان النهدي شاعر جاهلي ، وأحد العشاق الذين قتلهم الحب . والمرقش هو المرقش الاكبر ، جاهلي من بني بكر بن وائل كان يعشق ابنة عمه اسماء . وعروة هو عروة بن حزام الشاعر العذري المعروف .

فقلت ، ولم أملك سوابــق عبرة
أالحسنُ من هذي العشيّةِ مقعدا ؟
فقالت : أخاف الكاشحين وأتقي
عيونا من الواشين حواليّ شُهّدا

ويبلغ ضيق الشعراء بوطأة المجتمع وتطلعهم إلى الفرار من رقابته، أن يتمنوا أماني هي — على قسوة بعضها وشذوذه — هروب بالوهم من واقع أقسى لا يمكن احتماله . من ذلك قول عروة بن حزام :

ويا ليت أنا الدهرَ ، في غير ريبــة ، بعيران نرعى القفر مؤتلفان
إذا ما وردنا منهلا صــاح أهلُه وقالوا : بعيرا عُرَّةٍ جرِبان [1]

وتابعه كثيّر في شذوذ الأمنية فقال :

ألا ليتنــا يا عزّ كنا لذي غِنى بعيرين نرعى في الخلاء ونعزُبُ [2]
كلانا به عُرٌّ ، فمن يرَنا يقُل: على حُسنها، جرباءُ تُعدي،وأجرب
إذا مــا وردنا منهلا صاح أهله علينا ، فما ننفكّ نُرمَى ونُضرَب

ويقول أبو صخر الهذلي :

تمنيت من حبي عُليّــةَ أننــا على رَمَث في البحر ، ليس لنا وَفْرُ
على دائم لا يعبر الفلكُ موجَــهُ ومِن دوننا الأهوالُ واللُّجج الخضر
فنقضيَ همّ النفس في غير رقبــة ويُغرِق من نخشى نميمتَه البحر

أما المجنون فيتمنى أمنيات متعاقبة كلها رغبة في الفرار من وجه الناس :

---

(١) عرة : جرب .

(٢) نعزب : نبتعد في المرعى عن الرعاة .

ألا ليتنا كنا غـــزالين نــرتعي رياضاً من الحوْذان في بلد قفر [1]
ألا ليتنا كنا حمامَيْ مفـــــازة نطير ، ونأوي بالعشيّ إلى وكر
ألا ليتنا حُوتان في البحر نرتمي إذا نحن أمسينا ، نُلجّجُ في البحر

* * *

بعد هذا العرض لإحساس الشاعر بوطأة المجتمع وصرامة التقاليد ، وموقفه بين خصوم يريدون أن يفتكوا به ، وناصحين يريدون أن يثنوه عن هواه ويجنبوه ما يلقى من لوعة الحب وما قد يعرض له من أذى ، يبدو أن التفسير الديني لنشأة الشعر العذري لا يكفي وحده لتعليل تلك الظاهرة الفريدة في الشعر العربي . ولعلنا نستطيع أن نقول — إلى جانب آراء أخرى سنعرض لها — إن هؤلاء الشعراء يمثلون نوعاً من « المواجهة » بين الحب وتقاليد المجتمع ومفهوم ذلك المجتمع عن الحب ، يجد الشاعر فيه متعة ممتدة في فنه وأسلوب حياته وإن راح ضحيته في النهاية . ولعلنا نستطيع أن نضيف أن هذا الرفض يمكن أن يتجاوز الحب إلى وضع الفرد في المجتمع بوجه عام بعد أن أصبح مجتمعاً يخضع لقوانين وشرائع واضحة تقوم على تنفيذها حكومـــة منظمة وتتطلب من الفرد أن « يتنازل » عن كثير من حريته الفردية السابقة .

تفسير سياسي :

وإن أكُ عن ليلَى سلوتُ ، فإنما
تسلَّيتُ عن يأس ولم أسْلُ عن صبرِ
وإن يك عن ليلى ، غنىً وتجلّد
فربّ غنى نفسٍ قريب من الفقر !

ولعل ملامح الصورة تزداد وضوحاً إذا أضفنا إلى التفسير الـــديني والاجتماعي ، تفسيراً سياسياً قدّمه الدكتور طه حسين منذ خمسين عاماً في كتابه « حديث الأربعاء » ، يقول فيه [2] :

(١) الحوذان : نبت له زهرة حمراء في أصلها صفرة .
(٢) حديث الأربعاء ج ١ ص ١٨٨ .

« ... نستطيع ان نستنبط ان بلاد العرب — بعم ان تم الفتح للمسلمين — وبعد أن جاهدت في الاحتفاظ بالسلطان السياسي وأخفقت في الجهاد إخفاقاً شنيعاً ، وانتقل مركز الحكم منها إلى الشام ، كما انتقل مركز المعارضة منها إلى العراق ، انصرفت أو كادت تنصرف عن الاشتراك في الحياة العامة ، وفرغت للحياة الخاصة ، فانكبّت على نفسها وأحسّت شيئاً من اليأس والحزن غير قليل ، فهي كانت مهد الإسلام ومصدر قوته ، ومنها انبعثت الجيوش الفاتحة التي أخضعت الأرض وأزالت الدول ، وفيها نشأت الخلافة ، ومنها امتدّ سلطان الخلافة على الأرض ، ثم هي ترى نفسها جردت من كل شيء ، فانتقلت عاصمة الخلافة إلى الشام ، وانتقل جهاد الأحزاب السياسية إلى العراق ، وأساء خلفاء الشام ظنهم ببلاد العرب ، فعاملوها معاملة شديدة قاسية ، وأخذوها بألوان من الحكم لا تخلو من العنف » .

ثم يشير المؤلف إلى ما كان يستمتع به أهل مكة والمدينة من ثراء دفعهم — هو وما استبدّ بهم من يأس — إلى كثير من اللهو والغناء ، يعلل به نشأة الغزل عند عمر بن أبي ربيعة وغيره . ثم يعود فيذكر أن البادية كانت تجمع بين اليأس والفقر ومنها نشأت الحركة العذرية ، فيقول :

« وإلى جانب اليأس والثروة في مكة والمدينة ، نستطيع أن نضيف مؤثراً آخر عمل في بادية الحجاز وما يليها من البلاد العربية . ونحن قبل أن نذكر هذا المؤثر نعلن أنه في حاجة شديدة إلى الدرس ، وأنه قد أظهر آثاره في مظاهر مختلفة ، وأنه قد يجد صعوبة شديدة من شيوخ الأدب في هذه الأيام ، وما نحسب أنهم يقرون رأينا فيه ، ولكنه مع ذلك حق لا سبيل إلى الشك فيه ، وهو نتيجة اليأس مع الفقر ، نريد به الزهد ، وشيئاً يشبه التصوف .

كان أهل مكة والمدينة يائسين ، ولكنهم كانوا أغنياء فلهوا كما يلهو كل يائس — وكان أهل البادية الحجازية يائسين ، ولكنهم كانوا فقراء فلم يتح لهم اللهو ، وقد حيل بينهم وبين حياتهم الجاهلية ، وقد تأثروا بالإسلام وبالقرآن خاصة ، فنشأ في نفوسهم شيء من التقوى ليس بالحضري الخالص . وليس

بالبدوي الخالص ، ولكن فيه سذاجة بدوية وفيه رقــة إسلامية . وانصرف هؤلاء الناس عن حروبهم وأسباب لهوهم الجاهلي ، كما انصرفوا عن الحياة العملية في الإسلام إلى أنفسهم ، فانكبّوا عليها واستخلصوا منها نغمة لاتخلو من حزن ، ولكنها نغمة زهد وتصوف . وانا أعلم أن لفظ التصوف هنا لا يؤدي معناه الذي أريده ، فقل إنهم انصرفوا إلى شيء من المثل الأعلى في الحــياة الخلقية . وظهر هذا الزهد الديني الخالص الذي نجد صدى له في أشعار الخوارج ، والآخر هذا الغزل العفيف الذي هو في حقيقة الأمر مرآة صادقة لطموح هذه البادية إلى المثل الأعلى في الحب ، من جهة ، ولبراءتها من ألوان الفــساد التي كانت تغمر أهل مكة والمدينة من جهة أخرى» .

وواضح أن هذا التفسير يقترب في جانب إلى التفسير الديني الذي قدمه الدكتور شكري فيصل ، ولكنه يقرنه بأسباب سياسية ونفســية خاصة . والحق أننا إذا أردنا أن ندرس تلك الظاهرة الفنية وصلتها بالمجتمع والعصر ، لا ينبغي أن نقف عند تعبيرها الظاهري عن عواطف الحب . فليس من المعقول أن ينشأ هذا العدد الكبير من الشعراء العذريين الذين يتفقون في طبيعة التجربة العاطفية وصور التعبير عنها ، دون أن يكون لذلك جذور أعمق مما نراه على سطح تلك الصور والمعاني الشعرية المشتركة بين هؤلاء الشعراء . وليس من ضير في أن نلتمس في هذا الشعر دلالات ورموزاً تتجاوز التجربة العاطفية — دون أن تلغيها بالطبع — ودون أن نتعسف التأويل ونخرج عما يحتمل النص والعبارة الشعرية .

ولو تدبرنا ما نصادف من بعض الصور العاطفية عند هؤلاء الشعراء لأحسسنا أنها — لو انتزعت من سياقها — يمكن أن تكون تعبيراً عن معانٍ ومشاعر أكثر شمولاً ، قد نجد فيها تصوراً لموقف عام من الحياة . فقد نجد في الشعر الجــاهلي إشارات قليلة عابرة إلى اليــأس ، لكننا نواجه في الشعر العذري بكثير من الحديث عنه حديثاً يوحي بأنه يتجاوز عاطفة الحب — دون تعسف في التأويل —

إلى كثير من الدلالات والرموز ، ويمكن أن يتخذ بعضه رمزاً مناسبا لحالات نفسية أخرى غير الحب . ومن ذلك قول المجنون :

وإن أكُ عن ليلى سلوتُ فإنما
تسلّيت عن يأس ، ولم أسْلُ عن صبر
وإن يكُ عن ليلى غنىً وتجلُّد
فرُبَّ غنى نفس قريب من الفقر !

وقول كثير عزة :

فإن سأل الواشون : فيم هجرتها فقلْ : نفس حُرٍّ سُلّيتْ فتسلّت

ونصادف إلى جانب هذه الإشارات ذات الدلالة العامة ، إشارات أخرى إلى اليأس قد تكون أكثر التصاقاً بالتجربة العاطفية ، ولكنها مع ذلك لا تخلو من دلالات على موقف من الحياة بوجه عام . من ذلك قول المجنون ، مشيراً إلى نصيبه من ليلى :

خرجتُ فلم أظفر ، وعدت فلم أفز
بنَيلٍ ، كِلا اليومين يومُ بلاءِ
فياحسرتا ، من أشبهَ اليأسَ بالغنى ؟
وإن لم يكونا عندنا بسواء

وقوله :

وإن حال يأس دون ليلى فربما
أتى اليأس دون الشيء وهو حبيبُ

وقوله :

إذا نظرت نحوي تكلّم طرفُها
وجاوبها طرفي ونحن سكوتُ

فواحدةٌ منها تبشّر باللقـــا
وأخرى ، لها نفسي تكاد تموت
إذا متّ خوف اليأس أحياني الرّجا
فكم مرة قد متُّ ثم حييت !

وكذلك تكثر الإشارة إلى الظمأ واشتهاء الري في شعر هؤلاء الشعراء ، بما يتجاوز إلى حد كبير تلك الإشارات التي نجدها في الشعر الجاهلي ، ونحس أن لها دلالات أشمل من دلالة التجربة العاطفية وحدها .

يقول جميل :

وما صادياتٌ حُمْن يومـــاً وليلة — على الماء، يُغْشَيْنَ العِصيّ ، حواني[1]
لواغِبَ لا يصدرن عنه لوجهة — ولا هُنّ من برد الحياض دواني[2]
يَرَيْنَ حَبابَ الماء والموتُ دونــه — فهنّ لأصوات السُّقاة رواني
بأكثرَ منّي غُلّــــةً وصبابــةً — إليك ، ولكن العدوّ عداني

ولعلّ كثيّر أقدر هؤلاء الشعراء على تصوير هذا الأسى اليائس الذي يصدر عن الإحساس بأن الآمال تتسرب من يد الآمل بعد أن كاد يقبض بأصابعه عليها ، وبأن ما يرجو من خير يتجاوزه ، وهو منه جد قريب ، إلى غيره ممن ليسوا في حاجة إليه . وهو يرسم ذلك الشعور في صور قد تكون بعض أجزائها نابعة من طبيعة البيئة ، وقد يكون بعض جوانبها تقليداً قديماً في الشعر العربي ، ولكنها في تكاملها شديدة الدلالة على ما يمكن أن يشعر به الآمل من خيبة تثير الأسى والغيظ . يقول كثيّر :

وكنتُ وإياهــا سحابةَ مُمْحِل — رجاها ، فلما جاوزَتْه استهلّتِ[3]

---

(١) يغشين العصي : أي يزجرن بالعصي . حواني : مائلات نحو الماء .
(٢) لواغب : متعبة .
(٣) استهلت : أمطرت .

وإني وتهيامي بعزّةَ بعدما تخلّيتُ عمّا بيننا وتخلّتِ
لكالمرتجي ظلّ الغمامة ، كلما تبوّأ منها للمَقيل اضمحلّت
فإن سأل الواشون : فيمَ هجرتَها ؟ فقل : نفس حر سُلّيت فتسلّت

وتلك صور يمكن أن تتجاوز خيبة الرجاء في الحب ، إلى خيبة الرجاء في الحياة ، وتخرج عن نطاق التجربة الفردية إلى حال الناس في المجتمع بوجه عام . وليس ذلك إسرافاً في التأويل ، فإن شعر هؤلاء الشعراء يمكن في كثير من جوانبه أن يعدّ قريباً من التراث الشعبي الذي تتجاوز المعاني والأحداث فيه حدود التجربة الفردية إلى رموز تعبر عن كثير من جوانب الحياة في المجتمع. فكم من أبيات أضيفت إلى قصائد هؤلاء الشعراء لا يعرف ناظموها ، وكم من قصائد نسبت إليهم لم يقولوها ، وما أكثر ما يختلط شعر بعضهم بشعر بعض ، وتروي قصص أحدهم ووقائع حبه عن الآخر ، مما يدل على أن الناس كانوا ينظرون إلى أشعارهم على أنها تعبير عن نزعة عامة لا تحدها التجربة الفردية العاطفية وحدها .

وليس غريباً إذن أن تكثر – إلى جانب الصور التي ذكرناها إشارات الشاعر إلى بخل من يحب وولعه بهذا البخل الذي يزيده تطلعاً إلى العطاء أو استمتاعاً بالجلد والصبر . يقول كثيّر :

وإن تبخلي يا ليلَ عنّي فإنني
نوكّلني نفسي بكل بخيل

ويقول :

كأني أنادي صخرة حين أعرضَتْ
من الصُّم لو تمشي بها العُصم زلّتِ[1]

---

(١) العصم : الظباء التي تعتصم بأعالي الجبال .

صَفوحاً ، فما تلقــاك إلا بخيلــة
فمن ملَّ منها ذلك الوصل ملَّتِ[1]

فما أنصفَتْ ، أما النساء فبغّضتْ
إليَّ ، وأمّــا بالنوال فضنّت

ويقول جميل :

وقد أياسَتْ من نَيْلها وتجهّمت
وَلليأسُ ، إن لم يُقْدَرِ النّيل—أمثلُ[2]

وإلا ، فسَلْها نائلاً قبــل بينها
وأبخِلْ بها مسؤولةً حين تُســأل

ويقول :

نأيتُ فلم يُحدث ليَ النأيُ سلوةً
ولم ألْفِ طولَ النأي عن خُلّة يُسْلي

ولستُ على بذل الصفاء هَويتُهــا
ولكن سبتني بالدلال وبالبخــل

ويقول :

إني إليك بما وعدتِ لِناظِــــرٌ
نظرَ الفقير إلى الغنيّ المُكثــــرِ

تُقضَى الديونُ ، وليس يُنجِز موعدا
هذا الغريمُ لنا ، وليس بمُعسر[3]

---

(١) صفوحا : معرضة .
(٢) أمثل : أفضل .
(٣) الغريم : المدين .

ما أنتِ والوعدَ الـذي تَعِدينني
إلا كبرق سحابـةٍ لم تُمطـر

ويقول المجنون :

وما هجرتك النفس أنّكِ عندها قليل ، ولكنْ قلّ منك نصيبُها

ويقول :

وقد أصبح الودّ الذي كان بيننا أمانيَّ نفس ، والمؤمِّل حائرُ
لعمري ، لقد رنّقْتِ يا أمّ مالك حياتي ، وساقتني إليك المقادرُ [1]

وتتردد في شعر العذريين كثير من الصور التي تعبّر عن الرضى بأقل القليل حتى لتكاد تبلغ حد الزهد أو التصوف ، وكأنما الحب قد أصبح عند الشاعر مجرد « إثارة » شعرية يعبر من خلاله عن وجده في الحياة وعن ذلك الحزن الغائم الذي يطبع حياته كلها .

يقول جميل :

أقلّب طرفي في السمـــاء لعلّه يوافق طرفي طرفكم حين ينظرُ

ويقول المجنون :

وإني لأستغشي ومـا بيَ نعسةٌ لعلّ لقاءً في المنام يكـونُ

لكن ، لعل أجمل هذه الصور وأكثرها رقة وشاعرية قوله :

إذا طلعت شمسُ النهار فسلّمي فآيةُ تسليمي عليكِ طلوعُهـا
بعشر تحيّـاتٍ إذا الشمس أشرقت وعشرٍ إذا اصفرّت وحان وقوعها

ويقول ابن الدمينة :

---

(١) رنقت : كدرت .

أليس قليلاً نظــرةٌ إن نظرتُهـــا
إليك ؟ وكلا .. ليس منك قليلُ !

وإذا كان اليأس قد يتعلق بشيء من الرجاء عند هؤلاء الشعراء ، أو يدفع إلى الرضى بقليل يكاد يشبه العدم ، فإنه كذلك يقترن عندهم بالموت : فالحب والموت عندهم متلازمان في كثير من الأحيان ، لا لأن الحب يصيب المحب بالضنى القاتل فحسب ، بل لأنه — على هذا النحو العذري — قرين الفقد التام الذي لا يفترق كثيراً عن الموت .

وقد كان الفقد عند الشاعر الجاهلي يتمثل في الأطلال وذكرياتها ، وكان يثير عند الشاعر من الحنين أكثر مما يثير من الحزن لأنه صورة متجددة في كل موسم ترتبط بالحياة والحركة وإن انتهت إلى الفرقة . فالطلل رمز لوقت سعيد وصحبة جميلة نعم الشاعر بهما في ذلك المكان ، كانت له بلا شك دلالة على فقد أعمّ من تلك التجربة الفردية ، لكن الشاعر كان يحس أن الارتحال المستمر نمط طبيعي لحياته في الصحراء ، فلا بأس من أن يخلف وراءه ربوعاً تستحيل إلى أطلال ما دام سيقبل على ربوع جديدة عامرة بالحياة والناس ، ولا بأس من أن يعود إلى هذا الطلل يوماً — إذا ساقته إليه المصادفة — فيعتريه من الشجى مـــا يعتري النفوس الحساسة الشاعرة .

أما عند الشاعر العذري فالطلل « طلل نفسي » إن صح هذا التعبير ، وشعور دائم بالقهر المفروض والفقد الدائم في وجدان الشاعر نفسه ، ولا أمل للشاعر في أن يخلفه وراءه متطلعاً إلى حياة آهلة ، لكي يعود إليه يوماً فيبكيه على سبيل الوفاء والذكرى ، كما كان يفعل الشاعر الجاهلي . وليس من قبيل المصادفة إذن أن يسمي المجنون نفسه « أخا الموت » فيقول :

لقد عشتُ من ليلى زمانـــاً أحبُّها أخا الموت ، إذ بعض المحبين يكذب

وأن يلح مرّة أخرى على هذا الشعور فيقول :

لقد عشت من ليلى زماناً أحبها　　أرى الموت منها في مجيئي ومذهبي

وهو يربط بين الرغبة والمداراة والثكل في بيتيه البديعين :

إذا جئتُها وسط النساء منحتُها　　صدوداً ، كأن النفس ليس تريدها
ولي نظرة بعد الصدود من الجوى　　كنظرة ثكلَى قد أُصيب وحيدها

أما جميل فلا فرق لديه بين الموت والفراق ، ولا معنى عنده للحياة بعد اليأس :

يا ليتني ألقى المنيّة بغتة　　إن كان يومُ لقائكم لم يُقدَرِ
لا تحسبي أني هجرتك طائعاً　　حدَثٌ ، لعمرك ، رائعٌ أن تُهجَري.

* * *

ونستطيع بعد هذا العرض أن نقول إن الشعر العذري قد تأثر في نشأته بالقيم الإسلامية الخلقية وروح التقوى التي يحض عليها الإسلام ، وبذلك اليأس الذي شاع في جانب من بيئة الحجاز ، بعد أن أحس الحجازيون بكثير من العزلة والفشل .

تفسير حضاري :

إني وإياك كالصّادي رأى نَهَلا　　وعنده هوّة يخشى بها التلفا
رأى بعينيه ماءً عزّ مَوْرِدُهُ　　وليس يملك دون الماء مُنصَرفا !

لكنا نودّ أن نضيف إلى هذين التفسيرين ، تفسيراً حضارياً جديداً لعله يزيد ملامح الصورة وضوحاً ويؤكد ارتباط تلك التجارب الفردية بمعاني اجتماعية وإنسانية أشمل .

ولا شك أن من يتأمل الشعر العذري يجد كثيراً من وجوه الشبه بينه وبين

شعر الحركة الرومانسية الأوربية والشعر الرومانسي العربي الحديث. فهناك تلك العواطف الحادة والأحاسيس المرهفة ، والذاتية والاستبطان والميل إلى الحزن والاستمساك بمثل عليا في الأخلاق ، وبخاصة ما يتصل منها بالحرية والحق والعدل ، كما أن كثيراً من السمات الفنية المشتركة تجمع بين هذه الحركات الثلاث على اختلاف في الطبيعة والدرجة .

ومن المعروف أن الحركة الرومانسية الأوربية قد نشأت — شأنها في ذلك شأن كل حركة أدبية أو فكرية كبيرة — بعد انقلاب حضاري شامل غير وجه الحياة في أوربا ووضع الفرد وضعاً جديداً في المجتمع وأقام علاقات اجتماعية وقيما خلقية جديدة ، ونعني به الثورة الصناعية . وقد أحس الأدباء — والشعراء منهم بوجه خاص — بجسامة هذا التحول وقام في نفوسهم صراع بين الإقبال على الحياة الجديدة والاستمساك بتلك الأوضاع « الطيبة » المألوفة التي درجوا عليهـــا .

ومن هنا شاعت في أشعارهم نغمة عامة من الحزن والشك وأقبلوا يعبرون من خلال التجربة العاطفية عن شعورهم بالفقد والتفرد ، ويستبطنون ذواتهم إذ يجدون فيها هذا العالم الداخلي الذي لا تنفذ إليه أشكال الحياة الخارجية المتقلبة ومظاهرها . وهم مع ذلك شديدو الاعتزاز بفرديتهم التي حققتها الثورة الصناعية ، حريصون على التغني بكل ما يؤكد وجود الفرد من حرية وعدالة وإقبال على الحياة وتذوق للجمال في كل وجه من وجوهها .

ومن المعروف كذلك أن الحركة الرومانسية العربية قد نشأت بعد نهضة قومية واقتصادية وحضارية غيرت طبيعة المجتمع العربي وعلاقاته ووضع الفرد فيه ، وإن لم تبلغ مبلغ الثورة الغربية الحضارية في أوروبا . فقد نشأت طبقة متوسطة كبيرة ، وكان من بين أبنائها عدد كبير من المتعلمين والمثقفين الذين يعتزون بفرديتهم وتميزهم ، ويشعرون بشيء غير قليل من السخط إذ يرون أن هذا التميز لا يتيح لهم ما يطمحون إليه من شأن في الحياة والمجتمع ، وتعينهم

ثقافتهم على الإحساس بما في مجتمعهم من مظالم ومفاسد ، وإن ظل ذلك شعورا عاطفيا لا يصل إلى حد الإدراك الاجتماعي والسياسي الكامل . وهم الى هذا يشهدون ما يحدث من تغير كبير في نظام المجتمع وقيمه ويشكون فيما يمكن أن ينضي إليه هذا التغير . وهكذا يتراوح شعرهم بين التعبير عن التفرد والقدرة الخاصة على الإدراك والإحساس والتذوق لمظاهر الجمال وقيم الخير ، والحزن الغائم أحياناً أو الحاد أحياناً أخرى من خلال تجربة الحب .

على أن هذا التغير الجسيم الذي أحدثته الثورة الصناعية في أوربا أو النهضة الحضارية في الوطن العربي ، لا يمكن أن يقاس الى ما أحدثه الإسلام من انقلاب هائل مفاجىء في حياة العرب . ولعلنا نستطيع أن ندرك جسامة هذا الانقلاب إذا تخيلناه في صورته الحية خارج إطار التاريخ المسجّل الذي لم يكن يضم — في الأغلب — إلا الأحداث والوقائع التاريخية الكبرى . ولنا أن نتصور الإنسان العربي الذي عاش حياته التقليدية في الجزيرة العربية متصلا بأسباب قوية أو ضعيفة بما جاورها من بلاد ، وقد وجد نفسه فجأة محارباً في سبيل عقيدة دينية جديدة غيرت كثيراً من قيمه الروحية والخلقية والاجتماعية ، ثم خائضاً في أحداث سياسية وفتن و « حروب أهلية » حول نظام الحكم والاقتصاد والعصبيات القبلية القديمة ، ثم مهاجرا ومستقرا في تلك الأقطار التي دفعته اليها الفتوح الإسلامية ومواجهاً لأنماط من المعيشة والسلوك الحضاري والتراث الفكري غير تلك الأنماط التي ألفها في موطنه القديم . لنا أن نتصور هذا الإنسان وقد واجه ذلك الانقلاب المفاجىء الشامل في حياته ، فندرك الى أي مدى كان يعيش في « أزمة » نفسية عنيفة متذبذباً بين القديم والجديد ، مقبلا حينا على ترف الحضارة واستقرارها ومشدوداً حيناً إلى ذلك التراث النفسي المترسب في أعماق وجدانه وإلى تلك القيم الأخلاقية والاجتماعية التي أصبحت من صميم كيانه .

وليس من الشطط أو التعسف في التأويل إذن أن نلتمس فيما كان ينشىء هذا الإنسان من أدب رموزاً وراء تعبيره المباشر تشير إلى ذلك الصراع النفسي

الذي لعل ذلك الإنسان لم يدرك كنهه على وجه التحديد فتسرب – بقصد أحياناً وبغير قصد في كثير من الأحيان – إلى إدراكه وتصويره لتلك التجارب العاطفية .

وطبيعي أن يكون الشعور بالغربة أو الحنين أو الفقد من الرموز الصالحة للتعبير عن ذلك الصراع من خلال تجربة الحب العذري . والحق أننا نجد تلك الرموز في قصائد مبكرة بعضها في العصر الإسلامي وبعضها في صدر الدولة الأموية . وقد أشرنا من قبل إلى رثاء متمم بن نويرة أخاه مالكاً بعد أن قتله خالد بن الوليد في حروب الردة . ولا شك أن هذا الرثاء كان صادراً في المقام الأول عن حزن أخ محب بالغ الوفاء على أخ سيد جليل ، لكنا مع ذلك نجد فيه من التعبير العام الشامل عن الفقد ما يوحي بأنه يتجاوز التعبير عن فقد فردي الى الإحساس بفقد حضاري عام ، وذلك في قوله مثلا : « فدعني ، فهذا كله قبر مالك » .

فلا شك أن هذا القول تعبير جديد عجيب عن الإحساس بالحزن اذا ظل في نطاق تلك التجربة الفردية ، لكن إحساسنا به يمكن أن يزيد وضوحا وعمقا لو تجاوزنا به حدود تلك التجربة . لقد كان متمم يستطيع من قبل ، اذا قتل أخوه ، أن يثير من أجله حرباً شعواء طويلة كالتي أثارها مقتل كليب ، وكان يستطيع أن يتربص لقاتله من عام الى عام حتى يأخذ بدم أخيه ، وكان يمكن أن يسعى بعض السادة بين عشيرتي القاتل والمقتول بالصلح وتحمل الديات ، كما كان يحدث أحياناً في مثل تلك الوقائع . لكن مالكاً وجد نفسه فجأة في وضع جديد غريب . فهذا أخوه السيد الماجد النبيل الوسيم [1] قد قتل وهو مع ذلك لا يستطيع أن يلقي دمه على قبيلة بعينها ، أو أن يثأر له بحرب قبلية

(١) كان مالك سيداً ماجداً وسيم الطلعة حسن الحديث ، يروى عنه أنه ذهب ذات مرة ليفتدي أخاه متمماً حين وقع في الأسر ، فلما رأى القوم وسامته وهيبته وحسن حديثه أطلقوا له أخاه بلا فدية .

أو جهد فردي . وها هوذا يسعى إلى الخليفة أبي بكر ، رأس « الحكومة المركزية » ، إن جاز لنا أن نستخدم هذا المصطلح الحديث ، فيسأله أن يُقيده من قاتل أخيه ، فيدرك من رد الخليفة أن خالداً ليس مجرد فرد قتل فرداً آخر ، بل قائد دولة يحارب من أجل هدف أكبر من حياة بعض الأفراد ، وتحرص الدولة على الانتفاع بجهده وعبقريته الحربية المعروفة . فقد « قدم متمم يَنْشُد أبا بكر دم أخيه ويطلب إليه في سبيه ، فكتب له بردّ السبي . وألح عليه عمر في خالد أن يعزله وقال إن في سيفه لرَهَقا ، فقال له : لا يا عمر ، لم أكن لأشيم سيفاً سلّه الله على الكافرين » [1] .

فلا عجب إذن أن يشعر متمم أنه يعيش في عالم غير الذي كان يعيش فيه ، عالم مات مع موت أخيه مالك فأصبح قبر مالك رمزاً لهذا الفناء الشامل لعالم مالك القديم « فدعني ، فهذا كله قبر مالك ! » .

* * *

فإذا تجاوزنا تلك السنوات الأولى من الخلافة الإسلامية إلى صدر الدولة الإسلامية صادفنا قصيدة فريدة فيها تلك الرموز إلى الغربة والفقد العام ، وإن نبعت رموزها أيضاً من تجربة فردية صالحة لتحمّل تلك الرموز . تلك هي قصيدة مالك بن الريب التميمي التي يرثي بها نفسه . وكان مالك « من أجمل العرب جمالاً ، وأبينهم بياناً [2] » . فلما رآه سعيد بن عثمان بن عفان — وكان معاوية قد ولاه خراسان — أعجب به وسأله أن يكفّ عما كان فيه من « عداء وقطع طريق » وأن يصحبه في غزوه ففعل ، إلى أن مات بخراسان ، فقال قصيدته « يذكر مرضه وغربته » وقال بعضهم « بل مات في غزو سعيد، طُعن

---

(١) الأغاني ج ٨ ص ٦٥ . ومعنى « إن في سيفه لرهقا » إنه يميل إلى القتل .
وأشيم بمعنى أغمد .
(٢) ذيل الأمالي ص ١٣٦ .

فسقط وهو بآخر رمق . وقال آخرون : بل مات في خان ، فرثته الجان لما رأت من غربته ووحدته ، ووضعت الجن الصحيفة التي فيها القصيدة تحت رأسه ،والله أعلم أي ذلك كان ! »[1] .

وقد اقتبسنا تلك الروايات لما تحمله من طبيعة المأثور الشعبي الذي لا يكون – في الأغلب – إلا حين تتجاوز القصة نطاق الوجود الفردي ويشعر أبناء العصر أنها تعبر عن إحساس عام بوجه من وجوه الحياة والمجتمع فيضيفون إليها من خيالهم ما يشاؤون . ولعلنا نلاحظ بعض المشابه بين قصتنا هذه ومصرع مالك بن نويرة ، فكلاهما كان « من أجمل العرب جمالاً » وكلاهما كان مقاتلا أو فاتكاً شديد البأس ، وكلاهما لقي مصرعه في ظروف تتصل بطبيعة المجتمع الجديد ، مما يؤكد صلاح القصتين لتحملا ما أشرنا إليه من رموز حضارية عامة . وذلك ما أغرى الرواة بإضافة ذلك الطابع « الأسطوري » إلى بعض وقائع القصتين ، وإضافة كثير من الأبيات إلى قصيدة مالك بن الريب . وقد ذكر أبو عبيدة أنه لم يقل منها إلا ثلاثة عشر بيتاً ونحله الرواة بقية أبياتها . ومهما يكن من حجم القصيدة الحقيقي فإن ما أضافه إليها الناس ينهض دليلاً على أنهم قد وجدوا فيها تعبيراً عن مشاعر أعم من الشعور الفردي عند الشاعر ، كما وجدوا ذلك في التجارب العاطفية الفردية عند الشعراء العذريين وبخاصة المجنون . ونود هنا أن نعرض لتلك القصيدة الطويلة ، محاولين أن نلتمس فيها – دون تعسف في التأويل – بعض تلك الرموز الحضارية التي تعبر عن إحساس العربي بأزمة الانتقال من حضارة إلى حضارة . يقول الشاعر :

ألا ليت شعري هـــل أبيتنّ ليلةً
بجنب الغَضَى أزجي القلاص النواجيا
فليت الغضَى لم يقطع الرّكبُ عَرْضَه
وليت الغضى ماشَى الركابَ لياليا

(١) المرجع السابق .

لقد كانَ في أهل الغضى ،لودنا الغضى

مزار ، ولكنّ الغضى ليس دانيـــا

ألم تــرني بعت الضلالــة بالهدى

وأصبحت في جيش ابن عفّانَ غازيا

وأصبحت في أرض الأعاديّ بعدما

أراني عن أرض الأعاديّ قاصيـــــا

تقول ابنتي لما رأت طــول رحلتي :

سِفَــارُك هذا تاركي لا أباليــا

لعمري ، لئن غالت خُراسانُ هامتي

لقد كنتُ عن بَابَيْ خراسان نائيا

فإن أنج من بَابَيّ خراسان ، لاأعُدْ

إليها ، وإن منّيتموني الأمانيـــا

فلله دَرّي يــوم أترك طائعــاً

بَنِيَّ بأعلى الرقمتين وماليـــــا

ودَرُّ الظباء الســانحاتِ عشيّةً

يخبّرن أني هالك من ورائيـــا

ودرّ كبيريَّ اللذين كلاهما

عليَّ شفيق ناصح ، لو نهانيا [١]

ودرّ الرجــال الشاهدِين تفتكي

بأمريَ ألاّ يقصُروا من وثاقيــا

ودرّ الهوى من حيث يدعو صحابتي

ودر لجاجاتي ، ودر انتهائيــا

---

(١) يقصد أباه وأمه .

تذكرتُ من يبكي عليَّ فلم أجد
سوى السيف والرمح الرُّدَيْني باكيا
وأشقرَ محزونٍ يجرُّ عنانــه
إلى الماء ، لم يترك له الموت ساقيا
ولكنْ بأكناف السُّمَيْنة نسوة
عزيز عليهنَّ العَشيّةَ مابيــا
صريع على أيدي الرجال بقفرةٍ
يسوّون لحدي حيث حُمَّ قضائيا
ولمّا تراءت عند مَرْوَ منيّتي
وخلَّ بها جسمي وحانت وفاتيا
أقول لأصحابي ارفعوني ، فإنه
يقرُّ لعيني أنْ سُهيْلٌ بداليا
فيا صاحبيَ رحلي دنا الموت فانزلا
برابيةٍ ، إني مقيم لياليــــا
أقيما عليَّ اليوم أو بعض ليلةٍ
ولا تُعجلاني ، قد تبيّن شانيا
خُذاني فجرّاني بثوبي إليكما
فقد كنت قبل اليوم صعباً قياديا
وقد كنت عطّافاً إذا الخيل أدبرت
سريعاً لدى الهيجا إلى من دعانيا
وقد كنت صبّاراً على القرن في الوغى
وعن شتميَ ابن العم والجار وانيا
فطَوْراً تراني في ظلال ونعمة
وطوراً تراني والعتاقُ ركابيا[1]

(١) العتاق : الخيل النجيبة .

ويوماً تراني في رحىً مستديرة
تخرّق أطرافُ الرماح ثيابيا

وقُوما على بئر السُّمَينة، أسْمعا
بها الغُرَّ والبيض الحسان الروانيا [1]

بأنكما خلّفتماني بقفرة
تهيل عليَّ الرّيحُ فيها السوافيا [2]

يقولون: لا تَبْعَد وهم يدفونني
وأين مكان البعد إلا مكانيا !

غداة غدٍ ، يا لهف نفسي على غد
إذا أدلجوا عنيّ ، وأصبحت ثاويا

فيا ليت شعري، هل تغيّرت الرّحى
رحى المِثْل، أو أمست بِفَلْجَ كما هيا [3]

إذا الحيُّ حلّوها جميعاً وأنزلوا
بها بقَراً حُمَّ العيون سواجيا

ويا ليت شعري، هل بكت أمُّ مالك
كما كنتُ لو عالَوْا نَعِيَّك باكيا

فيا صاحباً ، إمّا عرضتَ فبلّغنْ
بني مازنٍ والرِّيب أن لا تلاقيا

وَعرِّ قَلُوصي في الرِّكاب فإنها
تفلّق أكبادا ، وتُبكي بواكيا [4]

(١) بئر السينة : في وطن الشاعر.
(٢) السوافي : ما تحمل الريح من تراب .
(٣) رحى المثل وفلج : موضعان .
(٤) قلوصي : ناقتي . وتعرية الناقة من رحلها دليل على موت صاحبها . تفلق أكبادا : أي تصدعها من الحزن .

أقلّب طرفي حول رحلي فلا أرى
به من عيــون المؤنسات مُراعيا

غريب بَعيد الدار ، ثاوٍ بقفرةٍ
يَدَ الدهر ، معروف بأن لا تدانيا[1]

وبالرَّمل منّا نسوة لو شهدنني
بكين ، وفدّين الطبيب المداويا

وما كان عهد الرَّمل عندي وأهله
ذميماً ، ولا ودّعتُ بالرمل قاليا[2]

* * *

ولا شك أن القصيدة بما فيها من انفعال حاد وشعور قوي بالمفارقة بين الموت والحياة وشوق إلى الأهل والأحباب والديار واشفاق أليم على النفس ، رثاء شخصي نابع من إحساس الشاعر بذاته . لكننا نستطيع مع ذلك أن نلتمس فيها ــ دون شطط ــ كثيراً من الصور والعبارات التي يمكن أن تكون رموزاً إلى شعور يتجاوز الإحساس الشخصي الذاتي ليعبّر عن إحساس حضاري عام في المجتمع العربي حينذاك . فهذا التشبث العجيب بالغضى وترداد ذكره خمس مرات في ثلاثة أبيات متعاقبة ، مقروناً بتمني العودة إليه تارة ، وبالندم على فراقه تارة أخرى ، يمكن أن يكون رمزاً لحنين عربي عام إلى الحياة العربية البدوية القديمة التي يجري إلفها في نفس العربي مجرى الدماء ، وبخاصة إذا ذكرنا أن الغضى شجر « لا ينبت إلا في الرمل » أي أنــه يصلح رمــزا لحياة الصحراء .

وهذا التكرار الذي يعبّر عن الفقد والتشبث في آن واحد ، أو عــن

---

(١) يد الدهر : أبد الدهر .

(٢) قاليا : كارها .

الاستمتاع بالذكريات عن طريق ترداد ما يتصل بها من أسماء الأحباب أو الأماكن ، أسلوب فني معروف في الشعر العربي القديم ، نجد منه نماذج في الشعر الجاهلي ، كقول طرفة [1] :

سما لك من سلمى خيال ، ودونها
سوادُ كثيبٍ عَرْضُه فأمائِلُهْ [2]
فذو النّير ، فالأعلام من جانب الحمى
وقُفٌ كظهر التُّرس تجري أساجله [3]
وأنّى اهتدت سلمى وسائلَ بيننا؟
بشاشةُ حبٍّ باشر القلبَ داخله !
وكم دون سلمى من عدوّ وبلدة
يحَارُ بها الهادي الخفيفُ زَلازله
وما خِلْتُ سلمى قبلها ذات رُجْلَة
إذا قَسْوَرِيُّ الليل جيبت سرابله
وقد ذهبت سلمى بعقلك كلّه
فهل غير صيدٍ أحرزته حبائله ؟

لكن هذا التكرار عند طرفة — على دلالته —ليس إلا تعبيراً عن الشوق الذي كان يثور في نفس الشاعر الجاهلي كلما ارتحل عن وطنه أو أحبابه رحلة يسلّم بها — كما قلنا — على أنها نمط من الحياة لا بد منه . وهي رحلة قد تنتهي بالعودة أحياناً أو بأن يستبدل الشاعر بمقامه وأحبابه مقاماً جديداً وأحباباً غير أحبابه القدماء . أما عند شاعرنا ، فالرحلة رحلة أبدية لا عودة منها ، والشوق

(١) ديوان طرفة ص ١٢٤
(٢) أمائله : أي أطواله .
(٣) ذو النير : موضع . والأعلام: الجبال . القف : ما غلظ وارتفع . من الأرض. الأساجل: مجاري الماء .

إلى الغضى والندم على فراقه أحدّ تعبيراً عن الفقر ولاغتراب . فالفقد عند الشاعر ليس سلوكاً متجدداً لنمط من الحياة ولكنه تغير خطير باق في حياة الشاعر — أو حياة العربي — :

ألم ترني بعت الضلالة بالهـــدى
وأصبحت في جيش ابن عفان غازيا
وأصبحت في أرض الأعاديّ بعدما
أرانيَ عن أرض الأعاديّ قاصيا

والشاعر لا يسلّم بهذه الفرقة على أنها ضرورة لطبيعة الحياة البدوية ، كما كان يفعل الشاعر الجاهلي ، بل هي عنده عمل « إرادي » قد يندم عليه بعد ، ولكنه يعلم ألا رجعة فيه بعد أن اختاره ، وهو مع ذلك يدرك مدى المفارقة البعيدة بين ما كان عليه في وطنه من قبل وما أصبح فيه بعد أن طوّحت به النوى إلى هذه الهجرة البعيدة :

لعمري ، لئن غالت خراسانُ هامتي
لقد كنت من بابيْ خراسان نائيا
فلله دري يوم أترك طائعـــا
بنيّ بأعلى الرقمتين وماليـــا

والشاعر مشدود إلى ماضيه ، شاك في سلامة ما اختار من تلك الرحلة البعيدة إلى خراسان ، شأنه في ذلك شأن كثير من العرب حين وجدوا أنفسهم فجأة بعيدين عن أوطانهم الأولى ، مقيمين إقامة دائمة في أوطان جديدة :

فإن أنجُ من بابيْ خراسان ، لا أعُدْ
إليها ، وإن منّيتموني الأمانيا

ومن أبدع التعبير عن الغربة والوحشة تلك الصورة التي يرسمها الشاعر « لمصرع فارس » بعيداً عن أهله ووطنه :

تذكرت من يبكي عليّ فلم أجد

سوى السيف والرمح الرّدينيّ باكيا

وأشقر محزون يجرّ عنانه

إلى الماء ، لم يترك له الدهر ساقيا .

وما أبلغ قوله « يجرّ عنانه إلى الماء » في تصوير الانكسار والوحدة ، وإن كان قد « فسره » بعد ، بلا حاجة إلى تفسير في قوله « لم يترك له الدهر ساقيا » .

ومن الرموز الواضحة إلى التعلق بالحياة القديمة والأرض الأليفة إشارة الشاعر إلى سهيل الذي يطلع من نواحي وطنه ، على عادة الشاعر العربي في استخدام النجوم رموزاً إلى أشواق غامضة وحنين أعم من الحنين الشخصي الضيق ، وذلك في قوله :

أقول لأصحابي ارفعوني فإنه

يقرّ لعيني أنْ سهيل بداليا .

ثم يصرح الشاعر « بالغربة » في آخر القصيدة ذاكراً أنه لم يهجر وطنه عن قلى ، وأنه ما زال يحمل له أطيب الذكرى :

غريب بعيد الدار ثاوٍ بقفرة

يدَ الدهر ، معروف بأن لا تدانيا

وما كان عهد الرمل عندي وأهله

ذميما ، ولا ودّعت بالرمل قاليا

* * *

ونستطيع أن نلمس الفرق بين ما في هذه القصيدة من تعبير خاص ورمز

عام معاً ، وما في الشعر الجاهلي من تعبير ذاتي أو بيئي عن الفقد ، لو قارنا بينها وبين قصيدة جاهلية قريبة الشبه بها في موضوعها ووزنها وقافيتها حتى لينسب مطلع القصيدة الجاهلية أحياناً إلى قصيدة مالك بن الريب .

والقصيدة الجاهلية تصوّر هي الأخرى « مصرع فارس » يعلم أنه على شفا الموت بعد أن أسره أعداؤه فقال يرثي بها نفسه . والقصيدة كتجربة ذاتية من أبدع الشعر الجاهلي وأحفله بالشعور ، في صور متلاحمة مركزة . لكنا لا نجد فيها ما يصلح أن يكون رمزاً لشعور عام إلا في بيت واحد هو قول الشاعر :

أحقا عباد الله أنْ لستُ سامعا

نشيدَ الرِّعاء المُعْزِبين المتاليا[1]

ولكن البيت يجيء في إطار عام من إحساس الفارس بذاته وإدلاله بفروسيته وسيادته وانشغاله بما هو فيه من أسر . وفي قصيدة مالك بن الريب أبيات تصور هذا الإحساس ببلائه في الحرب وتنعّمه في السلم ولكنها في إطار من الإحساس بالفقد والغربة يمنحها شيئاً من رحابة الدلالة وشمولها . على أننا مع ذلك لا ننكر أن قصيدة عبد يغوث قصيدة فريدة هي الأخرى في بابها مهما تكن الفروق بينها وبين قصيدة مالك بن الريب . يقول عبد يغوث [2] .

ألا لا تلوماني ، كفا اللومَ ما بيا

فما لكما في اللوم خير ولا ليا

ألم تعلما أن الملامة نفعُها

قليل ، وما لومي أخي من شماليا[3]

(1) الرعاء : الرعاة . المعزبين : الموغلين في الصحراء .

(2) ذيل الامالي ص ١٣٣ .

(3) شماليا : شمائلي وأخلاقي .

فيا راكباً إما عرضتَ فبلّغَـــنْ
نداماي من نجرانَ أن لا تلاقيـــا
جزى الله قومي بالكُلاب ملامة
صريحَهمَ والآخرين المواليـــا
ولو شئت نجّتني من الخيل نَهْدَةٌ
ترى خلفها الحُوَّ الجياد تواليا [1]
ولكنني أحمي ذِمـــار أبيكمُ
وكان الرماح يختطفن المحاميـــا
أقول ، وقد شدوا لساني بنسعَة
أمعشرَ تيْمٍ أطلقوا من لسانيا [2]
أمعشرَ تيمٍ ، قد ملكتم فأسجحوا
فإن أخاكم لم يكن من بوائيا [3]
أحقا عباد الله ، أنْ لستُ سامعاً
نشيد الرِّعاء المعزبين المتاليـــا ؟
وتضحك مني شيخة عَبْشَمِيَّة
كأنْ لم ترىْ قبلي أسيرا يمانيا !
وقد علمت عرسي مُلَيْكة أنني
أنا الليث مَعْدِياً عليه وعاديا
وقد كنتُ نحّار الجزور ومُعْمِل
المطيِّ وأمضي حيث لاحيّ ماضيا [4]

---

(١) نهدة جسيمة مرتفعة . الحو : التي يميل لونها إلى الخضرة . تواليا : متتابعة .
(٢) نسعة : سير من جلد .
(٣) اسجحوا : يسروا الامر أي اصفحوا . بوائيا : اي كفؤا لي .
(٤) الجزور : ما يجزر من الإبل . معمل المطي : مكلفها سرعة السير .

وأنحر للشَّرْب الكرام مَطيّتي
وأصدع بين القينتين ردائيا [1]
وكنت إذا ما الخيل شمّصها القنا
لبيقا بتصريف القناة بنانيا [2]
كأنيَ لم أركب جواداً ، ولم أقل
لخيليَ : كرِّي ، نفِّسي عن رجاليا
ولم أسبأ الزِّقَّ الرَّويَّ ولم أقــل
لأيسار صدق : أعظموا ضوء ناريا [3]

* * *

ونحن في هذه القصيدة لا نحس بتلك اللوعة الصادرة عن الشعور بالغربة والحنين الجارف إلى الأرض والوطن ، كما رأينا عند مالك بن الريب ، ولا بذلك الندم على ما اختار الشاعر من طريق ؛ بل هو فخور بما دافع عن ذمار آبائه في موقف تتخاطف فيه الرماح كل مدافع ، معتز بأنه صمد في المعركة ولم يفر كما كان يمكن أن يفعل . فنحن هنا أمام فارس – في المقام الأول – لا يأسى على غربته بقدر ما يفخر بنفسه . والشاعر الجاهلي لا يكاد يشير إلى الموت في أبياته ، ولا يصرّح بذكره ، على حين نرى مالك بن الريب وكأنه يستلذ ذكره فيجسمه في أكثر من صورة ويؤكد وحدته وغربته في لحظة الموت وفي غيابة القبر النائي عن الأهل والوطن .

* * *

فإذا انتهينا إلى الشعراء العذريين أنفسهم رأينا أنهم كثيراً ما يتخذون من

---

(١) الشرب : ج شارب . أصدع : أشق .
(٢) شمصها : نفرها .
(٣) أسبأ : اشترى .

الحرمان في الحب وسيلة إلى التعبير عن اليأس والغربة تعبيراً يمكن أن يوصف بالشمول في كثير من الأحيان ، أو أن يحتمل — على الأقل — تأويلا آخر غير التأويل العاطفي .

والتعبير من خلال التجربة العاطفية عن مشاعر أخرى شيء مألوف في الشعر ، وبدون افتراضه لا يمكن أن يفسر إلحاح الشعراء على تصوير الحب وكل ما يتصل به من مشاعر ، على مدى العصور واختلاف ظروف الشعراء وطبائعهم . فالحب تجربة تمتزج فيها الغرائز الطبيعية بالتسامي الروحي امتزاجاً يجعل منه وسيله صالحة للتعبير عن أشواق الإنسان وحنينه المبهم وطموحه ومشاعره الباطنة غير الواعية نحو الحياة والكون .

ولعلنا نلمس هذا الشمول على نحو أوضح في الفنون غير القولية كالرسم والنحت والموسيقى ، اذ لا تقيدها ادوات تعبيرها المطلقة المجردة بمعنى خاص محدد كما تقيد الكلمات كثيراً من صور الشعر ومعانيه .

ومع ذلك نجد — كما قلنا — من التصريح بالغربة واليأس والحنين في شعر العذريين ما يعد شيئاً جديداً على الشعر العربي بعد العصر الجاهلي . فمن تصريحهم بالغربة وإشاراتهم إليها :

—وحسب الليالي أن طرحنك مَطْرحا
بدارِ قِلىً تمسي وأنت غريبها

—أدُنيايَ ، مالي في انقطاعي وغربتي
إليك ثوابٌ منك ، دَين ولا نقدُ

—أظل غريب الدار في أرض عامر
ألا كلُّ مهجورٍ هناك غريبُ

وإن الكثيب الفرد من جانب الحمى
إليّ — وإن لم آتِه — لحبيب

ـ ألالا أرى وادي المياه يثيب
ولا النفس عن وادي المياه تطيب
أحبّ هبوط الوادين وإنني
لمشتهر بالوادين غريبُ
ـ غريب مشوق مولع بادّكاركم
وكل غريبِ الدار بالشوق مولع
ـ أجارتنا ، إنا غريبان ها هنا
وكل غريب للغريب نسيبُ
ـ ومستوحش لم يُمس في دار غربة
ولكنه ممنّ يودّ غريبُ
فلا تحسبي أن الغريب الذي نأى
ولكنّ من تنأينَ عنه غريبُ
ـ فؤادي بين أضلاعي غريبُ
ينادي من يحبّ فلا يجيبُ
ـ غريب إذا ما جئتُ طالبَ حاجة
وحوليَ أعداء، وأنت مُشَهَّرُ
ـ ألا يا عباد الله ، قوموا لتسمعوا
خصومة معشوقين يختصمان
وفي كل عام يستجدّان مرة
عتابا وهجرا ، ثم يصطلحان
يعيشان في الدنيا غريبين أينما
أقاما ، وفي الأعوام يلتقيان
ـ قد كنت عنكم بعيد الدار مغتربا
حتّى دعاني ، لحَيْني ، منكم داعِ

• • •

أما تصريحهم وإشاراتهم إلى اليأس فكثيرة ، منها قولهم :

– وإن التي أحببتَ قد حيل دونها
فكن حازماً ، والحازم المتحوّل[1]

ففي اليأس ما يُسلي ، وفي الناس خُلّةٌ
وفي الارض عمّن لا يواتيك معزلُ

– خرجتُ ولم أظفر وعدت فلم أفز
بنيل ، كلا اليومين يوم بــــلاء

فيا حسرتا ، من أشبَهَ اليأس بالغنى
وإن لم يكونا عندنا بسواء !

وإن حال يأس دون ليلى ، فربما
أتى اليأس دون الشيء وهو حبيبُ

– إذا متُّ خوف الياس أحياني الرجا
فكم مرة قد متّ ثم حييــتُ

ويقترن الإحساس باليأس والغربة عند هؤلاء الشعراء بالتشوّف إلى مواطن حبهم وصباهم وتمنيهم أن يعودوا إليها ذات يوم فيجددوا ما انقضى من ذكريات. وكثيراً ما تتسم هذه المواطن بسمات البداوة « الرقيقة » التي طالما رمز بها الشعراء إلى الحياة « الطيبة البسيطة » في ظل الطبيعة « البدائية » الجميلــة . فالحنين إلى الأمكنة والأزمنة الماضية يمكن أن يتجاوز في هذا الشعر حــدود التجربة الذاتية إلى الشعور الحضاري للإنسان العربي في تذبذبه بين ماضيــه وحاضره حينذاك . ومن أمثلة ذلك قولهم :

– وأذكر أيام الحمى ، ثم انثني
على كبدي ، من خشية أن تصدّعا

---

(١) المتحول : المنصرف إلى مكان أو أمر آخر .

وليست عشيّات الحمى برواجع
إليك ، ولكن خلّ عينيك تدمعا
ـ ألا ليت شعري ، هل أبيتنّ ليلة
بوادي القُرى ، إني إذن لسعيدُ !
وهل أهبطنْ أرضاً تظل رياحها
لها بالثنايا القاويات وئيدُ [1] !
ـ ألا يا صبا نجد ، متى هجتِ من نجد
لقد هاج لي مسراك وجدا على وجد
ألا هل من البين المفرّق من بُدِ
وهل لليالٍ قد تسلّفن من ردّ [2] ؟
وهل مثل أيامي بنعْف سُوَيقة
رواجعُ أيّام ، كما كنّ بالسعد [3] ؟
وهل أخواي اليوم إن قلتُ : عرّجا
على الأثل من ودّان والمشرب البرد
مقيمان حتى يقضيا لي لُبانةً
فيستوجبا أجرى ، ويستكملا حمدي ؟
ـ ألا حبذا نجدٌ وطيبُ ترابها
وأرواحها ، إن كان نجدٌ على العهدِ
ألا ليت شعري عن عوارَضَيْ قنا
لطول التنائي ، هل تغيّرتا بعدي !
وعن أقحوان الرمل ، ، ما هو فاعل
إذا هو أمسى ليلة بثرى جعْدِ !

---

(١) الثنايا : ج ثنية : المنعرج في الجبل . القاويات : الخاليات . وئيد : صوت عال شديد .
(٢) تسلفن : مضين .
(٣) نعف سويقة : اسم مكان .

وعن عُلويات الرياح إذا جرت
بريح الخُزامى، هل تهبّ إلى نجد ؟
وهل أنفضُنّ الدّهر أفنان لمّتي
على لاحق المتنين مندلق الوخد[1] ؟
وهل أسمعنّ الدهر أصوات هجمة
تطالع من وهد خصيب إلى وهد[2]
— ألا هل إلى شم الخُزامي ونظرة
إلى قرقرى ، قبل الممات ، سبيل[3]
فأشربَ من ماء الحُجيلاء شربة
يداوي بها ، قبل الممات ، عليلُ[4] ؟
فيا أثلاتِ القاع ، قد ملّ صحبتي
مسيري ، فهل في ظلكُنّ مقيل ؟
ويا أثلاثِ القاع ، ظاهرُ ما بدا
بجسمي ، على ما في الفؤاد دليل
ويا أثلاتِ القاع ، من بين تُوضح
حنيني إلى أفيائكُنّ طويـل
ويا أثلات القاع ، قلبي مُوكل
بكُنّ ، وجدْوَى خيركنّ قليل
أروم انحدارا نحوها ، فيردّني
ويمنعني دَيْنٌ عليّ ثقيل

(١) لاحق المتين : جواد ضامر الجانبين . مندلق الوخد : سريع العدو .
(٢) الهجمة : الجماعة الضخمة من الابل . الوهد : المكان المنخفض .
(٣) الخزامي : نبات طيب الرائحة . قرقرى : اسم مكان .
(٤) الحجيلاء : اسم مكان .

أحدّث عنك النفس إذلست راجعا
إليك ، فحزني في الفؤاد دخيل
– فياليت شعري ، هل أبيتنّ ليلة
بحيث اطمأنت بالحبيب المضاجعُ؟
وهل أُلقيَنْ رحلي إلى جنب خيمة
بأجرَعَ ، حفّتها الرُّبَى ، فمتالع؟
وهل اتبعن الدهرَ في نهضة الضحى
سواما تُزجّيه الحمول الدوافع[1] ؟
– أقول لصاحبي والعيس تهوي
بنا ، بين المنيفة فالضِّمارِ !
تمتّعْ من شميم عَرار نجدِ
فما بعدَ العشيّةِ من عرار !
ألا يا حبّذا نفحات نجدِ
وريّا روضة ، بعد القطار[2]
وأهلُكَ ، إذ يحلّ الحيُّ نجدا
وأنت على زمانك غير زاري
شهور ينقضين ، وما شعرنا
بأنصافٍ لهنّ ، ولا سرار[3]
– أحقا عبادَ الله ، أن لست ناظرا
إلى قرقريَ يوماً ، وأعلامها الغُبْرِ؟
كأنّ فؤادي كلما مرّ راكب ،
جناح عُقاب رام نهضاً إلى وكر

(١) السوام : الإبل الراعية : تزجيه : تسوقه .
(٢) ريا : رائحة زكية . القطار : المطر .
(٣) السرار : آخر ليلة من الشهر .

إذا ارتحلت نحو اليمامة رفقة

دعاك الهوى، واهتاج قلبك للذكر

فيا راكب الوَجْناء، أبتَ مسلّماً

ولا زلتَ من ريب الحوادث في ستر

إذا ما أتيتَ العِرْض فاهتف بجوّه:

سُقيتَ، على شحط النوى، سبَلَ القطر[1]

لعل الذي يقضي الأمور بعلمه

سيصرفني يوماً إليه على قدْر

فتفتُر عين ما تملّ من البكـا

ويسكن قلب ما يُنَهْنَه بالزّجر!

* * *

وكثيراً ما يعبر العذريون عن شدة الحنين والتوزع بين الإقبال والأحجام، برموز الظمأ واشتهاء الري والزفرات والأنين في صور مستمدة من تلك الطبيعة الأولى ومن حياة حيوانها وإنسانها، وذلك عن طريق الأسلوب المألوف في التشبيه:

ـ وما صاديات حُمْنَ يوماً وليلة

على الماء، يُغْشَين العِصيَّ، حواني

لواغبَ لا يصدرن عنه لوجهة

ولا هنّ من برد الحياض دواني

يَرَيْن حَبابَ الماء، والموتُ دونه،

فهنّ لأصوات السُّقاة رواني

بأكثرَ منّي غُلّةً وصبابـــةً

إليك، ولكنّ العدوّ، عداني

---

(١) القطر: ماء المطر.

ـ فما وَجْدُ أعرابيةٍ قلفت بها
صُروف النّوى من حيث لم تكُ ظنّتِ

إذا ذكرتْ نجدا وطيبَ ترابه
وخيمةَ نجد ، أعولَت وأرنّت

بأكثرَ منّي حُرقةً . وضبابة
إلى هضَبات باللّوي قد أظلّت

تمنّت أحاليب الرّعاء وخيمةً
بنجد ، فلم يُقْدَر لها ما تمنّتِ

لها أنّةً قبل العشاء وأنّـــةً
سَحَيْراً ، فلولا أنّتاها لجُنّت !

ـ إني وإيّاك ، كالصادي ، رأى نهَلا
وعنده هُوّة يخشى بها التّلفا

رأى بعينيه ماءَ عزّ موردُه
وليس يملك دون الماء مُنصَرفا

والحق أن هذه الرموز لا تقتصر على شعر العذريين وحده ، بل نجدها كذلك فيما ينسب إليهم من قصص وأسمار ، كالذي يروى عن المجنون وأنسه بالوحش وأنس الوحش به ، مما يمكن أن نعدّه « عودة إلى الطبيعة » تشبه عودة الرومانسيين إليها ، وإن لم يتجاوز ذلك ما يروى عنهم من قصص إلى أشعارهم ذاتها . وفي ذلك يقول صاحب الأغاني [1] :

« قال نوفل : قدمت البادية فسألت عنه (أي المجنون) فقيل لي : توحّش ، ومالنا به عهد ، ولا ندري إلى أين صار . فخرجت يوماً أتصيّد الأرْوَي [2] ومعي جماعة من أصحابي حتّى إذا كنت بناحية الحمى إذا نحن بأراكة عظيمة

---

(١) الأغاني ج ٢ ص ٤ .

(٢) الأروى : الوعول .

قد بدا منها قطيع من الظباء ، فيها شخص إنسان يرى من خلل تلك الأراكة . فعجب أصحابي من ذلك ، فعرفته وأتيته وعرفت أنه المجنون الذي أخبرت عنه ، فنزلت عن دابتي وتخففت من ثيابي وخرجت أمشي رويداً حتى أتيت الأراكة، فارتقيت حتى صرت على أعلاها ، وأشرفت عليه وعلى الظباء ، فإذا به وقد تدلى الشعر على وجهه فلم أكد أعرفه إلا بتأمل شديد ، وهو يرتعي في ثمر تلك الأراكة . فرفع رأسه ، فتمثلت ببيت من شعره :

أتبكي على ليلى ونفسك باعدت

مزارك من ليلى ، وشعبا كما معا ؟

قال : فنفرت الظباء واندفع في باقي القصيدة ينشدها ، فما أنسى حسن نغمته وحسن صوته » .

وسواء صحت هذه القصص أم كانت سمراً من الأسمار فإنها ترمز إلى شعور كثير من أبناء ذلك العصر بالحنين الغريزي إلى منابت الطفولة ومراتع الصبا وإلى التشبث بنمط الحياة الذي ألفه الآباء والأجداد حتى أصبح من صميم كيان الإنسان العربي . ولكن هذا الإنسان يواجه بعد الفتح الإسلامي — وعلى نحو فجائي — نمطاً حضارياً آخر يحبه ويخشاه وتتمزق نفسه بين إقبال عليه وعزوف عنه « ... كالصادي رأى نهلا .. ودونه هوة يخشى بها التلفا » . ولعل هذا الإنسان قد أحس بأن تلك النقلة الحضارية البعيدة شيء كالقدر المكتوب ، فربط بينهما وبين طبيعة الأيام وتصرف الزمان ، وجاء الشاعر العذري فعبر عن هذا الارتباط بين طبيعة الحياة وصروف القدر ، وفرقة الحب العذري وما يلقى المحبون فيه من شقاء :

— فأجهشت للتّوْباد حين رأيته

وكبّر للرحمن حين رآني [1]

(١) التوباد : اسم جبل في موطن مجنون ليلى.

وأذرفت دمع العين لما عرفته
ونادى بأعلى صوته فدعاني
فقلت له : أين الذين عهدتّهم
حواليك في خصب وطيب زمان ؟
فقال : مضوا واستودعوني بلادَهم
ومن ذا الذي يبقى على الحدثان ؟
ـ فوالله ما أبكي على يوم ميتتي
ولكنني من وَشْك بينِك أجزعُ
فصبراً لأمر الله إن حان يومنا
فليس لأمرٍ حمَّه اللهُ مدْفع
ـ كفىَ حزنًا للمرء، ما عاش، أنه
ببين حبيب ما يزال يُروَّعُ
فوا حزَنَا ، لو ينفع الحُزْنُ أهلَه !
وواجزعا ، لو كان للنفس مجزع!
فأصبحت مما أحدث الدهر مُوجَعاً
وكنت لريب الدهر لا أتخشّع
ـ سأبكي على نفسي بعين غزيرة
بكاء حزين في الوثاق أسيرِ
لقد كنت حَسْبَ النفس، لو دام وصلُنا
ولكنما الدنيا متاعُ غرور
ـ أتبكي على لُبنَى، وأنت تركتها
وكنت عليها بالملا أنت أقدرُ؟[1]
فإن تكن الدنيا بلبنى تقلّبت
عليَّ ، فللدنيا بطون وأظهرُ

(۱) الملا : الصحراء .

– وقد كنت أبكي والنّوى مطمئنه
بنا وبكم ، من علم ما البينُ صانعُ
وليس لأمر حاول الله جمعه
مُشيتٌ ، ولا ما فرّق الله ، جامع
– ألا ياغراب البين ، هل أنت مخبري
بخير ، كما أخبرت بالنأي والشّر؟
وقلتَ : كذاك الدهر ، مازال فاجعا
صدقت ، وهل شيء بباق على الدهر
– وكم قد عشت ، كم ! ، بالقرب منها
ولكنّ الفراق هو السبيلُ
فصبراً ، كلُّ مؤتلفَينْ يوما
من الأيام ، عيشهما يزول
– فأصبحت الغداةَ ألوم نفسي
على شيء ، وليس بمستطاع
كمغبون يعضّ على يديه
تبيّن غبْنَه بعد البياع
وقد عشنا نلذّ العيش حينا
لو ان الدهر للإنسان داع
ولكن الجميع ألى افتراق
وأسباب الحتوف لها دواعي

* * *

وخلاصة القول في نشأة الشعر العذري أن هناك أسباباً كثيرة تآزرت جميعها ليتخذ هذا الفن شكل الظاهرة الفريدة في العصر الأموي ، منها أسباب دينية وخلقية طبعت البيئة جميعها – على اختلاف بين الأفراد والطبقات –

بطابع عام من التقوى، إذا قيست بالبيئة الجاهلية . ووجهت بعض الشعراء – بحكم مزاجهم النفسي أو مجتمعاتهم المحلية – إلى التعبير عن معاني الزهد والتقوى والتعفف في أشعارهم . ومنها أسباب سياسية ، كذلك اليأس الذي سيطر على نفوس الحجازيين بعد أن رأوا أنفسهم محرومين من السلطة التي انتقلت إلى الشام، ومن المال، عند أهل البادية منهم، فانعكس هذا الإحساس في شعر شعرائهم وطبعه بذلك الطابع اليائس الحزين . ومنها أسباب اجتماعية ، كتلك التقاليد التي كانت تحول دون الشاعر ولقاء من يحب ، وتحرّم زواجه بمن شهر بها وقال الشعر فيها . وقد كان للحجاب أثر كبير في معاني الحرمان والتستّر والحديث الكثير عن الرقباء والوشاة في ذلك الشعر . أما السبب الأخير فيتصل بتلك النقلة الحضارية الكبيرة من البداوة إلى الحضارة وما كان لا بد أن يتبعها من تمزق في النفس العربية بين القديم والجديد .

وإذا كان العذريون قد عاشوا في الحجاز ولم يهاجروا خارج الجزيرة العربية ، فلا شك أنهم مع ذلك كانوا يعبرون عن طبيعة العصر بوجه عام ، وعما طرأ على الحياة في الجزيرة نفسها من تحوّل حضاري كبير . وقد كان هؤلاء الشعراء دائمي التردد بين البادية والحاضرة ، يحيون في البادية ، وينشدون أشعارهم ويعقدون صداقاتهم وصلاتهم الفنية والاجتماعية في مكة والمدينة ، وترمي بهم النوى مطارح بعيدة ، فيصل المجنون في هيامه إلى مشارف الشام ، ويموت جميل مغترباً في مصر .

ولعلهم بهذا التردد بين البادية والحاضرة والتأرجح بين النمط الحضاري الجديد وأسلوب الحياة العربي القديم كانوا أشدّ إحساساً بالتمزق والشك والإقدام والإحجام من أولئك الذين استقر بهم المقام في الشام والعراق ومصر وغيرها من أرجاء الوطن العربي الجديد . ولعل انشغال هؤلاء بالأحداث السياسية والحروب والفتن انشغالاً أكثر مما أتيح للحجازيين قد جعلهم أقل إحساساً بتلك المعاني من هؤلاء الشعراء الحجازيين . على أن هذه التأويلات

الدينية والسياسية والاجتماعية والحضارية جميعاً ، لا ينبغي أن تصرفنا عن الالتفات إلى الطبيعة الأولى لذلك الشعر ، فهو – في المقام الأول – شعر عاطفي عبّر فيه أصحابه عن حبهم وما يجدون فيه من متعة أو شقاء ، وإن كانوا قد عبروا من خلاله – في الوقت نفسه – بوعي أو بغير وعي عن تلك المعاني والرموز العامة التي تتجاوز إطار التجربة الفردية .

ملامح فنية

كان لا بد للشعر العذري – وهو يدور في فلك التجربة العاطفية وحدها – أن يتميز ببعض السمات الفنية الخاصة التي تضفيها عليه طبيعة تلك التجربة كما يدركها الشعراء العذريون . ومن بين هذه السمات ما يتصل ببناء القصيدة نفسها ؛ ومنها ما يتصل بلغتها وبناء عباراتها وصورها الشعرية .

أما عن بناء القصيدة ، فقد تحققت له « وحدة » في الموضوع نفتقدها في كثير من القصائد الطويلة في الشعر الجاهلي والإسلامي ، وفي الشعر الأموي نفسه ، عند غير هؤلاء الشعراء . فالقصيدة العذرية تصور أحاسيس مجردة في الحب تعبر عن حالات شعورية متقاربة من الشوق والوجدان والحرمان والذكريات والأمنيات ، جديرة بأن تربط بين أجزاء القصيدة فتحقق لها وحدة واضحة في جوها العام .

على أن هذه الوحدة تتفاوت في ترتيب أجزائها وتماسكها من قصيدة إلى أخرى ومن شاعر إلى شاعر . غير أننا نستطيع أن نقول إنه كلما طالت القصيدة قل هذا التماسك واختل ذلك الترتيب وأصبحت الصورة الشعرية جزئيات شعورية متناثرة لا يربط بينها إلا طبيعة التجربة العاطفية العامة ، وكلما كانت القصيدة أقرب إلى القصر أو إلى شكل « المقطوعة » زادت وحدتها الشعورية والفنية معاً .

ويرجع ضعف التكامل بين جزئيات القصيدة الواحدة إلى أن هؤلاء الشعراء كانوا – كما بينا – يعبرون عن الحب تعبيراً مطلقاً ، مجرداً عن الارتباط بأية صور أخرى من المجتمع أو الطبيعة أو « المواقف » التي تتصل بالحب وتلونه حسب طبيعتها وما توحي به من فنون القول . فمما يدعو إلى التأمل أن هـذا الشعر يكاد يخلو من الالتفات إلى الطبيعة كخلفية للتجربة العاطفية أو كإطار للصورة الشعرية ، وأن الشاعر لا يكاد يلم بما يتصل بالطبيعة بسبب – كالليل أو الصباح أو الشمس أو القمر أو الظباء أو الحمائم – حتى يربطها ربطاً سريعاً بالتجربة العاطفية دون أية محـاولة « للتفنن » في استقصاء الصورة الفنية للطبيعة . فالليل عندهم مجرد « مثير » لكوامن الأشجان التي يغطي عليها سعي الشاعر بين الناس في النهار وانشغاله معهم بما يشغلون أنفسهم به من أمور الحياة :

أقضّي نهاري بالحديث وبالمنى
ويجمعني والهمَّ بالليل جامعُ
نهاري نهارُ الناس ، حتى إذا بدا
ليَ الليلُ ، هزّتني إليك المضاجع

والقمر والنجوم والرياح عند الشاعر مجرد رموز سريعة للجمال أو الهم الطويل أو الشوق المبرح . ولا نكاد نستثني من تلك العجلة في الإلمام بمظاهر الطبيعة إلا حديثهم عن « الورق والحمائم » وما يثيره بكاؤها في نفوسهم من أشواق وأشجان .

ولا نكاد نجد ظلا للحياة والمجتمع في شعر هؤلاء الشعراء إلا بمقـدار ما يوحي بالخصومة العامة الدائمة بينهم وبين تقاليد ذلك المجتمع ، وكأن الحب عندهم يدور في فراغ داخل نفس الشاعر وخياله وحدهما . وليس في هـذا الشعر – كما قلنا – مواقف متنوعة تتصل بالتجربة العاطفية ، من لقاء أو وداع أو حادث ، مما يمكن أن يجعل لكل قصيدة « موضوعها » الخاص داخل ذلك الإطار العاطفي العام .

وهكذا تصبح القصيدة الطويلة عند هؤلاء الشعراء تعبيراً مجرداً ، عن معاني الحب تختلط جزئياته بلا ترتيب مقصود ، فتصور الحرمان تارة ، والأشواق تارة ثانية ، وقد تعرج على البخل أو الوشاة ، أو تتحدث عن بعض أمنيات الشاعر ، ثم تعود إلى ما بدأت به ، بحيث لا نحس بما يربط بينهما إلا هذا التصور المجرد المطلق للحب على هذا النحو الذي فرضته طبيعة المجتمع والعصر حينذاك .

وقد أفضى ذلك التصور العام المجرد المشترك بين هؤلاء الشعراء . إلى اختلاط أشعارهم بعضها ببعض ، فنرى أبياتاً لشاعر قد أقحمت على قصيدة لشاعر آخر ، ونرى ما ينسب إلى هذا ينسب إلى ذاك ، ونصادف روايات متباينة للقصيدة الواحدة يختلف فيها عدد الأبيات وترتيبها وبعض عباراتها .

وقد أتاحت هذه الطبيعة المجردة للتجربة العاطفية لكثير من الرواة والجامعين أن يضيفوا إلى هذا الشعر على مر العصور ما يدخل في نطاقه ويتناسب مع روحه العاطفية والفنية فأصاب القصيدة كثير من التخلخل والاضطراب . بل إن بعض هذا الشعر يبدو بيّن التناقض مع طبيعة الشعر العذري والأموي بوجه عام سواء من حيث المستوى أم الاتجاه الفني . ومن النماذج الطريفة لذلك التناقض ، هذه الأبيات ذات الصنعة البديعية الواضحة في قوافيها ، وتنسب إلى جميل [1] :

خليليّ إن قالت بثينةُ : ما لــه
أتانا بلا وعد ؟ فقولا لها : لهـا [2]

أتى وهو مشغول لعُظْم الذي به
ومن بات طول الليل يرعى السُّهى سها

(1) الديوان ص ٨٢ .
(2) لها : غفل .

بثينة تزري بالغزالة في الضحى
إذا برزت لم تُبق يوماً بِها بَها [1]
لها مقلة كحلاء ، نجلاء خلقة
كأن أباها الظبي ، أو أمّهـا مَها
دهتني بودّ قاتل ، وهو متلفي
وكم قتلت بالود من وَدّها ، دها [2]

على أن المقطوعات القصيرة من ذلك الشعر تبدو أشد تماسكاً وأكثر استقصاء للحظة الشعور أو الصورة الشعرية ، من القصائد الطويلة ، إذ تعبر عن خاطرة واحدة أو حالة نفسية لها بعض التميز . ومن أمثلة ذلك هذه المقطوعة لجميل ، وهي تدور حول معنى أو اثنين من المعاني الشائعة في شعر الشعراء هما الشوق الملح والوفاء الدائم : [3] ـ

ألا هل إلى إلمامةٍ ، أنْ ألِمّها ،
بثينةُ ، يوماً في الحياة ، سبيلُ ؟
على حين يسلو الناس عن طلب الصِّبا
وينسى اتّباعَ الوصل منك خليل
فإن هي قالت : لا سبيل ، فقل لها
عناء ، على العُذريّ منك ، طويل !
ألا لا أبالي جفوة الناس ، إن بدا
لنا منك رأيٌ ، يابثين ، جميـــل
وما لم تطيعي كاشحاً ، أو تَبدّلي
بنا بدلاً ، أو كان منك ذهول [4]

---

(١) الغزالة : الشمس . بها أي بهاء
(٢) دها : أي دهاء .
(٣) ديوان جميل ص ٥١ .
(٤) ذهول : إعراض

وإن صباباتي بكم لكثيرة ؛

بثين ، ، ونسيانيكمْ لقليـل

يقيك جميل كلّ سوء ، أما له

لديك حديثٌ ، أو إليك رسول ؟

وقد قلت في حبي لكم وصبابتي

محاسنَ شعر ، ذكرهُنّ يطول

فإن لم يكن قولي رضاك ، فعلمي

هُبوب الصَّبا، يا بثن ـ كيف أقول

فما غاب عن عيني خيالك لحظة

ولا زال عنها ، والخيال يزول

ومن ذلك أيضاً هذه الأبيات التي تنسب إلى المجنون وتوبة بن الحمير وقيس بن ذريح ونصيب وتصور حالة من الحنين الفريد الذي يرتبط ببعض مظاهر الطبيعة ورموزها :

رُعَاةَ الليل ، ما فعَل الصباحُ ؟

وما فعلت أوائلُه المـلاحُ

وما بالُ الذين سَبَوا فؤادي ؟

أقاموا ؟ أم أجدّ بهم رواح ؟

وما بال النجوم معلّقـات

بقلب الصّب ، ليس لها براح !

كأن القلب ، حين يقال يُغدي

بليلى العـامرية أو يراح

قَطاةٌ عزّها شرك ، فباتت

تجاذبه وقد علق الجنـاح

لها فرخان قد تُركا بقفر
وعشهما تصفّقه الريـــاح

إذا سمعا هبوب الريـــح نصّا
وقالا : أمّنا يأتي الرواح [1]

فلا بالليل نالت ما ترجّى
ولا في الصبح كان لها براح

رعاةَ الليل ، كونوا كيف شئتم
فقد أودى بي الحب المتـــاح

والشاعر سواء طالت القصيدة أم قصرت — يقصد في أغلب الأحيان إلى موضوعه دون مقدمات كتلك المقدمات المألوفة في كثير من القصائد الجاهلية. على أنه في بعض الأحيان يبدأ بما يبدو أنه اتباع لتقاليـــد القصيدة الجاهلية ، فيقف على الأطلال ، لكنه وقـــوف قصير سريع لا يصف مظاهر الطـــلل ولا يشبهه بتلك المشبهات المألوفة ، متخذاً منه وسيلة للعودة إلى ذكرياته القديمة ، بل يتخذ منه — في بيت أو بيتين — مجرد بداية للحديث العاطفي . ولعلّ جميلا من أكثر العذريين استخداماً لهذا الأسلوب ، كما في مطالعه :

— ألم تسأل الدار القديمة : هل لها
بأم حـين بعد عهدك من عهدِ

سلِي الرَّكب : هل عـُجنا لمغناك مرة
صدورَ المطايا : وهي مُوقرة تخْدى [2]

وهل فاضت العين الشَّروق بمائها
من اجلك، حتى اخضَلَّ من دمعها بُردى

---

(١) نصا : أي مدا عنقيهما تطلعا . يأتي الرواح : أي يحين موعد العودة .
(٢) موقرة : مثقلة . تخدى : تسير سيراً سريعاً .

وإني لأستجري لك الطير جاهدا
لتجري بيمن من لقائك أو سعد
ـ أهاجك ، أم لا ، بالمداخل مَرْبَعُ
ودار بأجراع الغديرين ، بَلْقَعُ ؟
ديار لسلمى ، إذ نحلّ بها معا
وإذ نحن منها بالمودّة نطمع
فإن تك قد شطّت نواها ودارها
فإن النّوى مما تُشِتّ وتجمع
إلى الله ، أشكو ، لا إلى الناس ، حُبّها
ولا بد من شكوى حبيب يُروِّع
ألا تتقين الله فيمن قتلته
فأمسى إليكم خاشعاً يتضرع ؟
ـ أمِن منزل قفرٍ تعفّت رسومه
شمال تغاديه ، ونكباءُ حَرْجَفُ[1]
فأصبح قفرا بعدما كان آهلا
وجُمْلُ المنى تشتو به وتُصيّف
ظللتُ ، ومُسْتَنٌّ من الدمع هامل
من العين ، لما عُجتُ بالدار ، ينزف[2] ؟
أمُنصفَتي جُمْلٌ فتعدِلَ بيننا
إذا حكمت ، والحاكم العدل ينصف ؟
تعلّقتُها ، والجسم منّي مصحّحُ
فما زال ينمي حب جُمل ، وأضعف

(١) النكباء : الريح الشديدة . حرجف : باردة شديدة الهبوب .
(٢) مستن : منصب .

إلى اليوم ، حتى سَلّ جسمي وشفّني
وأنكرتُ من نفسي الذي كنت أعرف !
— ألم تسأل الرَّبعَ الخلاءَ ، فينطقُ
وهل تخبرَنْكَ اليوم بيداءُ سَمْلَق [1]
وقفتُ بها حتى تجلّت عمايتي
وملّ الوقوفَ الأرحبيُّ المنوّق [2]
أضرّت بها النكباءُ كلّ عشيّة
ونفخ الصَّبا ، والوابل المتبعّق
وقال خليلي : إن ذا لصبـــابةٌ
ألا تزجر القلب اللّجوج فيلحق !
تعزَّ ، وإن كانت عليك كريمة
لعلّك من رقّ لبثينة تُعتَق .
فقلت له : إن البعاد لشائقـــي
وبعض بعاد البين والنأي أشوَق
— رسم دارٍ وقفت في طَلَلِهْ كدت أقضي الغداةَ من جلَلِهْ
موحشاً ما ترى به أحـــــدا تنتسج الريح تُرْبَ معتدله [3]
وصريعاً من الثُّمام تـــرى عارمات المدّبّ في أسَلِه [4]
بين علياءِ وابشٍ فبَلِيٍّ فالغميم الذي إلى جَبَلِـــه
واقفاً في ديار أم حســينٍ من ضُحى يومه إلى أُصُلِه

ومع أن هذه المطامع تعدّ — إذا قيست بالمطالع التقليدية — مجرّد إشارات

---

(١) سملق : مقفرة .
(٢) الأرحبي : النجيب من الإبل . المنوق : المذلل .
(٣) معتدله : وسطه .
(٤) الثمام : نبت ، عارمات المدب : شديدة الجريان ويريد بها السهول . أسله :جهدانه .

إلى الأطلال يتخذها الشاعر مدخلا سريعاً إلى القصيدة ، نلاحظ أن الشاعر يضطر إلى استخدام ذلك « المعجم » التقليدي للوقوف على الأطلال فيستخدم من الألفاظ ما قد يبدو غريباً على شعر أولئك العذريين ، أو خشن الإيقاع بالقياس إلى الذوق الحضري الجديد . وتلك ظاهرة تفضي بنا إلى الحديث عن التجديد في اللغة والعبارة عند هؤلاء الشعراء .

وقد أشرنا من قبل – في حديثنا عن الشعر في صدر الإسلام – إلى أن ألفاظ الشعراء وعباراتهم كانت تختلف في التجارب الذاتية المتصلة اتصالامباشرا بعواطف الشاعر وحياته ، عنها في الموضوعات الوصفية أو التي أصبحت من التقاليد المعروفة للقصيدة العربية ، وأن كثيراً من الألفاظ التي كانت تستخدم في وصف الأطلال والرحلة والإبل والوحش قد اختفت من معجم الشعراء الإسلاميين بالتدريج حتى أصبحت تعرف « بالغريب » .

وقد قام الشعراء العذريون بدور كبير في تطور المعجم الشعري . فقد جنحت التجربة العاطفية المجردة بهؤلاء الشعراء إلى الاعتماد على الألفاظ المعبرة عن المشاعر والانفعالات ، وبنوا عباراتهم على نحو بسيط واضح يعكس « بساطة » تجاربهم ووضوحها . فالتجربة العاطفية عند العذريين تجربة واضحة المعالم محددة الأبعاد لا تكاد تفترق كثيراً من شاعر إلى شاعر . وصورتها الشعرية – لذلك – تكاد تخلو من المفارقة والظلال والتركيب ، ولا يحتاج الشاعر فيها إلى البحث عن ألفاظ ذات قدرات خاصة في التصوير والتلوين والمفارقة ، كما يحدث حين يصور الشاعر تجربة أقل تجرداً وأكثر اتصالاً بجوانب أخرى من الطبيعة والحياة والمجتمع .

إن شعرهم ينبع من جيشان عاطفي متصل ، ويكاد يمضي في تيار واضح لا يكاد يحيد عنه أو يتفرع منه ، ووسيلة تعبيره هي تلك الألفاظ المألوفة المشتركة بين الناس ، التي أكسبتها الحياة والممارسة قدرة على التأثير والإيحاء في مجال الحديث عن العواطف .

ومن هنا استطاع هؤلاء الشعراء أن يقتربوا بشعرهم من « لغة الحياة » وأن ينأوا به عن تلك « الفحولة » المعهودة في معجم كبار الشعراء وأساليبهم ، وأن يخافتوا من إيقاعه فيقل فيه الصخب الذي ألفناه في شعر هؤلاء الكبار . ونحن نقرأ هذا الشعر اليوم فلا نكاد نحس فروقاً تذكر بين لغته وبناء عبارته ، وما يروى في كتب الأدب والتاريخ من نثر ذلك العصر . ولا نعني بهذا أنه شعر يفتقد طابع الفن ، ولكنا نريد أن نؤكد اقترابه من تلك اللغة التي أخذت تتضح خصائصها بالتدريج في ظل المجتمع الإسلامي حتى اكتملت لها صورتها المستقلة كما نعهدها فيما تنقله الكتب من أحاديث الناس ومحاوراتهم وقصصهم وأسمارهم ، وفيما يكتب به المؤرخون والأدباء والمؤلفون ، من أساليب .

والحق أن هذا الدور الذي قام به هؤلاء الشعراء في مجال التطور اللغوي لم يكن طفرة غير مسبوقة ، وأن اللغة العربية في العصر الجاهلي لم تكن كلها — في ألفاظها وأساليبها — على هذا النحو الذي نصادفه في كثير من القصائد الطوال . من استخدام لما اصطلح على تسميته بعد « بالغريب » ، ومن بناء خاص للعبارة يحقق لها من شدة التلاحم وحدة الإيقاع ما اصطلحنا على تسميته « بالجزالة » . فهناك كثير من المقطوعات ، وكثير من أجزاء القصائد الطوال تقترب إلى حد كبير من اللغة العربية الإسلامية في ألفاظها وأساليبها ، وهناك من الشعر العاطفي ما لا نكاد نفرق بينه وبين شعر العذريين في العصر الأموي . ونكتفي من ذلك بنموذج من شعر أحد الشعراء الجاهليين ، يشبه إلى حد بعيد شعر العذريين حتى لقد نسبت بعض أبياته إليهم . ذلك هو قيس بن الحدادية الذي رحلت صاحبته إلى الشام ومصر فراراً من القحط فقال بعد رحيلها [1] :

محى الله أطلالا بِنُعْمٍ ترادفت
بهن النوى حتى حَلَلْنَ المطاليا

(١) الأغاني ج ١٣ ص ١٢ — ١٣ .

فليت المنايا صبحتني غديّةً
بذبح . ولم أسمع لبين مناديا
شكوت إلى الرحمن بُعْدَ مزارها
وما حمّلتني ، وانقطاع رجائيا
وقد أيقنت نفسي عشيّة فارقوا
بأسفل وادي الروح ألا تلاقيا
خليليَّ إن دارت على أم مالك
صروف الليالي فابعثا ليَ ناعيا
إذا ما طواك الدهر يا أمّ مالك
فشأن المنايا القاضيات وشانيا

ويعلق أبو عمرو على تلك القصيدة التي اخترنا منه هذه الأبيات بقوله « وقد أدخل الناس أبياتاً من هذه القصيدة في شعر المجنون » والحق أن البيتين الأخيرين من هذه المقطوعة يردان أيضاً في يائية المجنون الطويلة المعروفة . وسواء صحت نسبة الأبيات إلى ابن الحدادية أم إلى المجنون، فإن ذلك يدل على أن رواة الشعر في ذلك العصر قد وجدوا تشابهاً واضحا بين لغتي الشاعرين وأسلوبهما. لكن مثل هذه القصائد تظل أعمالاً مفردة لا تتخذ شكل الظاهرة كما اتخذها شعر العذريين.

وقد نتج عن تلك البساطة وهذا الوضوح – اللغويين – أو صاحبهما – بساطة ووضوح في الصورة الشعرية ذاتها . فالشاعر يعبر – في الأغلب – تعبيراً تلقائياً بلا محاولة للابداع أو « التفنن » معتمداً على حرارة العاطفة وإيحاء الألفاظ المرتبطة بالمشاعر والانفعالات . ويلاحظ الدارس أن الشعر العذري قليل الاحتفال بالتشبيهات والمجازات التي كثيراً ما يستعين بها الشعراء في « تركيب » الصورة الشعرية . وقد سبق إلى هذه الملاحظة الدكتور شكري فيصل ، فقال [1] متحدثاً عن جميل :

---

(١) تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام ص ٢٧٢ .

« ونحن لا نحس لدن قراءة هذه القطع اننا امام فنان يعمل عقله في شعره ، وإنما نحس أننا أمام شاعر يتحدث بنفسه عما يجيش بنفسه . ومن هنا لم نشهد عند جميل ما كنا شهدناه عند الشعراء الجاهليين من كثرة التشابيه والصور ... تمضي القطعة كلها وليس فيها أية صورة أو استعارة ، وتنساب على أنها حديث عادي ، وحكاية حال يقصها الشاعر ، ولكنما يقصها في أسى وزفرة، ويعرضها ولكنما يعرض معها قلبه وانفعالاته ، فإذا هذه الانفعالات وما يصحبها من مشاهد الحياة الداخلية وتقلقلها ، والتأثرات التي تكسوها ، تعوّض عن الصورة التي تعود الشعراء أن ينشروها في قطعهم بين البيت والبيت والشطر والشطر .

ومن هنا لم تكن البراعة الفنية عند جميل وعند أمثاله من الشعراء العذريين في أساليبهم البيانية ، وإنما كانت قبل كل شيء ، وأكثر كل شيء ، في تعرفهم لسرائر النفوس وفي عرضهم لها عرضاً يسيراً » .

لكن ، إذا كان هؤلاء الشعراء قد تخلوا عن كثير من الوسائل الجوهرية في رسم الصورة الشعرية ، فلا شك أنهم قد استعاضوا عنها بوسائل أخرى تلائم ذلك المنحى النفسي الباطني المجرد، وتلك العواطف الجياشة التلقائية .

ومن أول تلك الوسائل ، ما أشرنا إليه من استخدامهم لحشد من الألفاظ العاطفية والانفعالية على نحو غير مألوف من قبل . فهناك الهيام والحنين والشوق والوجد والضنى والزفرات والأنات والشجن والشجو والإعوال والأنين ، والفرقة والنوى والبعد ، واليأس والموت والبخل والهجر واللوم والعتاب ، والدمع والسهاد والنجوم والليل ، والسحر والرُّقى والطب، والشامتون والواشون والرقباء ، وغير ذلك مما لا تكاد تخلو قصيدة لهؤلاء الشعراء من طائفة كبيرة منها. وهي في احتشادها وتتابعها وتكررها تقوم عندهم مقام التشبيهات والصور المجازية فتجسم الإحساس والانفعال والعاطفة بإلحاحها المتصل على الحديث عنهـــا .

وليست هذه الألفاظ – بالطبع – جديدة على الشعر العربي ، فلها نظائر في

الشعر الجاهلي والإسلامي ، وفي شعر الأمويين من غير العذريين . لكن حسن اختيار العذريين لها وإحياء بعضها مما لم يكن شائعاً من قبل ، وإسقاط ما كان من ألفاظ ذلك المجال العاطفي غير ملائم لإيقاع الحياة الجديدة وذوقها اللغوي وحسها الموسيقي ، ثم بناء عبارتهم الشعرية من تلك الألفاظ المختارة ، في انسياب واضح نابع من « بساطة » تلك الألفاظ و « عصريتها » ، جعل من لغتهم الشعرية ظاهرة لغوية وفنية جديدة ، تميز شعرهم عما سبقه وعاصره .

ويبث هؤلاء الشعراء في ألفاظهم من الحرارة واللوعة ما يجعلها تبدو كأنها « صياغة » جديدة غير معهودة في الشعر القديم ، ذلك لأن الشاعر لا يتحرج من أن يكشف عن كل ما يعتلج في باطنه من حرقة أو يثقلها من يأس . وهكذا تتخذ صيغ « الندبة » والنداء في شعرهم وضعاً جديداً . وتكتسب « القلوب والأكباد » قدرات جديدة على الرمز والإيحاء :

ـ فواحسرتا ، إن حيل بيني وبينها
ويا حَيْنَ نفسي ، كيف فيكِ تحينُ !

ـ فيا حسرتا ، من أشبه اليأس بالغنى
وإن لم يكونـا عندنا بسـواء

ـ فويلي على العذّال ، ما يتركونني
بغمّي ، أما في العاذلين لبيب ؟

ـ فواكَبِدا ، من حب من لا يحبني
ومن زفراتٍ ما لهنَّ فنـاءُ

ـ فيا كبداً أخشى عليها ، وإنّها
مخافـةَ هضْباتِ اللّوى لخفوقُ

ـ ألا أيهـا القلب اللجوج المعذَّلُ
أفِقْ عن طلاب البيض ، إن كنت تعقل

أفق ، قد أفاق العاشقون من الهوى
وأنت بليلى هائم القلب مُقْبِل
– ولي كبد مقروحة من يبيعني
بها كبدا ليست بذات قروحِ !
أبىَ من الشوق الذي في جوانبي
أنينَ غصيص بالشراب جريح

ويحاول الشاعر بتكرار تلك الألفاظ أن يخلق منها صورة بيانية تجسم الإحساس وتبرزه مستعيضاً بها – كما ذكرنا – عن المجازات والتشبيهات . والحق أن التكرار ظاهرة تفرض على الدارس أن يلتفت إليها ، إذ لا تكاد تخلو منه قصيدة أو مقطوعة عند هؤلاء الشعراء . وقد يكون التكرار « بسيطاً » لا يقصد به إلا تأكيد الانفعال أو الاستمتاع بترديد اسم حبيب أو مكان أو ذكرى ، وقد يصاحبه شيء من « الصنعة » البيانية اليسيرة التي أصبحت من سمات الشعر العربي المعروفة ، فيذكر الشاعر في موضع من البيت لفظاً ما ، يعد تمهيداً للقافية التي يمكن أن تكون كاللفظ نفسه أو أحد مشتقاته أو صوره اللغوية .

وقد يتخذ التكرار مظهر « الصيغة » الشعرية الجديدة عند هؤلاء الشعراء عن طريق تكرار أدوات النداء أو التعجب أو التمني في أكثر من بيت .

فمن التكرار البسيط الذي يهدف إلى التأكيد أو الاستمتاع بالترديد قول المجنون :

– أبعَد عنك النفس ، والنفس صبّة
بذكرك والممشى إليك قريبُ
– إذا هبَّ عُلويّ الرياح ، وجدتني
كأني لعلويّ الرياح نسيب

ـجرى السيلُ، فاستبكاني السيل إذجرى
وفاضت له من مقلتيَّ غـــروبُ
وكم قائل قد قال : تُبْ ، فعصيتُه
وتلك لعمري توبة لا أتوبهـــا
ـ حلالٌ لليلى شتمنـــا وانتقاصنـــا
هنيئاً ، ومغفورٌ لليلى ذنوبهـــا
ـ تجنّبتُ ليلى أن يلجَّ بي الهـــوى
وهيهات ، كان الحبّ قبل التجنبِ
ولم أر ليلى غير موقف ســاعة
ببطن مِنى ترمي جمـــار المحصَّب
ويُبدي الحصى منها إذا قذفت بـــه
من البُرد ، أطرافَ البنان المخضّب
فأصبحت من ليلى الغداة كنـــاظر
مع الصبح في أعقاب نجم مغرِّب
ـ ألا قاتل الله اللّـوى مـــن محلة
وقاتل ذؤبانا بها كيف ولّـــتِ
غَبَرنـــا زماناً باللوى ثم أصبحت
بِراق اللوى من أهلها قد تخلت [1]
ألام على ليلى ، ولـــو أن هامتي
تُداوَى بليلى بعد يأسٍ أبلّت [2]
ـ خليليّ ، هذي زفرة اليوم قد مضت
فمن لغدٍ من زفرة قد أظلت

---

(١) غبرنا : قضينا . براق : جمع أبرق وهي الأرض ذات الحجارة والرمل .
(٢) أبلت : شفيت .

– ألا حبذا نجدٌ وطيبُ ترابـــــه
وأرواحُه ، إن كان نجدٌ على العهدِ
– ألا ما لليلى لا تُرى عند مضجعي
بليلٍ ، ولا يجري بذلك طائرُ ؟
بلى إن عُجْمَ الطير تجري إذا جرت
بليلى ، ولكن ليس للطير زاجر
– أنيري مكان البدر إن أفل البدر
وقومي مقام الشمس ما استأخر الفجرُ
ففيك من الشمس المنيرة ضؤوها
وليس لهـــا منك التبسّم والثغر
بلى ، لك نور الشمس والبدرِ كلّه
وما حملت عينيك شمسٌ ولا بدر
– أقلب طرفي في السمـــاء لعلــه
يوافق طرفي طرفَهـــا حين تنظرُ
– أحنّ إلى أرض الحجاز ، وحاجتي
خيام بنجد ، دونها الطرف يقصُرُ
وما نظري من نحو نجد بنـــافعي
أجل ، لا ، ولكني على ذاك أنظر !
– وقد مات قبلي أوّل الحب فانقضى
فإن متُّ ، أضحى الحب قد مات آخرُه
– تداويتُ من ليلَى بليلى من الهوى
كما يتداوى شاربُ الخمر بالخمر
وتزعـــم ليـــلى أنني لا أحبّهـــا
بلى ، والليالي العشر والشفع والوتر

ـ وإن أكُ عن ليلى سلوتُ فإنما
تسليت عن يأس ، ولم أسْلُ عن صبر
وإن يك عن ليلى غنى وتجلـــد
فرب غنى نفس قريب من الفقر
ـ يسموني المجنون حين يروني
نعم ، بيَ من ليلى الغداة جنونُ !
ـ تخبّرني الأحلام أني أراكمُ
فيا ليتَ أحلام المنام تكون !
ـ وإن فؤادي لا يلين إلى هوًى
سواك ، وإن قالوا بلى سيلينُ
ـ وتحسب ليلى أنني إن هجرتها
حِذارَ الأعادي ، أنّ ما بيَ هُونُها
ولكنّ ليلى لا تفي بأمانة
فتحسبُ ليلى أنني سأخونها
أرى النفس عن ليلى أبت أن تطيعني
فقد جن من وجدٍ بليلى جنونها

ومن هذا اللون من التكرار عند جميل قوله :

ـ يقولون جاهِدْ يا جميل بغزوة
وأيَّ جهاد غيرهنّ أريدُ !
لكل حديث عندهنّ بشاشة
وكل قتيل عندهن شهيد
ـ أبى القلب إلا حُبّ بثنة ، لم يُرد
سواها ، وحبّ القلب بثنة لا يجدي

— فقلت له : فيها قضى الله ما ترى
علي، وهل فيما قضى الله من رد ؟
— إلى الله أشكو ، لاالى الناس ، حبّها
ولا بد من شكوى حبيب يروّعُ
— لها في سواد القلب بالحب منعة
هي الموت ، أوكادت على الموت تشرف
وما ذكرتك النفس يا بثن مرة
من الدهر ، إلا كادت النفس تتلف
— ألا أيها البيت الذي حيل دونه
بنا أنت من بيت ، وأهلك من أهل
— كلانا بكى أو كاد يبكي صبابة
إلى إلفه ، واستعجلت عبرة قبلي
— وقلت لها : اعتللت بغير ذنب
وشرُّ الناس ذو العلل البخيلُ
— وقد أيأستْ من نيلها وتجهّمت
ولليأسُ ، إن لم يُقْدَر النّيل ،أمثلُ
وإلا فسلْها نائلا قبل بينها
وأبْخِلْ بها مسؤولةً حين تُسأل
— ففي اليأس ما يسلي ، وفي الناس خُلّة
وفي الأرض عمن لا يواتيك معزل
— وأنت التي إن شئتِ أشقيتِ عيشتي
وإن شئت ، بعد الله ، أنعمتِ باليا
— يعضضن من غيظ عليّ أناملا
ووددت لو يعضضن صُمّ جنادلِ

– فقدتكِ من نفس شَعاع ! فإنني
نهيتُك عن هذا وأنت جميـــعْ
فقرَّبتِ لي غير القريب وأشرفت
هناك ثنايا ما لهـــنَّ طلـوع
– وَددْتُ ، ولا تُغني الودادة ، أنها
نصيبي من الدنيا ، واني نصيبُهـــا
– فما سِرتُ من ميلٍ ولا سرتُ ليلةً
من الدهر ، إلا اعتادني منك طائفُ
– فيا حُسْنَها ! إذ يغسل الدمعُ كحلها
وإذ هي تذري الدمعَ منها الأناملُ
عشيّةَ قالت في العتاب : قتلتني ؛
وقَتْلِي ، بما قالت ، هناك تحاول
– رفعت عن الدنيا المنى ، غير ودّها ،
فما أسأل الدنيا ولا أستزيدها !

* * *

أما التكرار الذي يمهد للقافية فقد كان هؤلاء الشعراء من رواده ، وقد أصبح – كما ذكرنا – من السمات المعروفة للشعر العربي ، يلذّ للقارىء المتمرّس أن يتابعه ويتوقع ما يوحي به من قافية ، وبخاصة إذا اختلفت بنية الكلمة في داخل البيت عنها في القافية أو اختلفت حركة الكلمتين فجاءت إحداهمـــا مرفوعة والأخرى منصوبة أو غير ذلك . ومن أمثلته قول ابن الدُّمَينة :

أحقاً عبادَ الله ، أن لست وارداً
ولا صادراً ، إلا عليّ رقيـــبُ
ولا زائراً فرداً ، ولا في جماعة
من الناس ، إلا قيل : أنت مُريبُ !

وهل ريبـــةٌ في أن تحـــن نجيبـــةٌ
إلى إلفها ، أو أن يحنَّ نجيب

فلا خير في الدنيا إذا لم تزر بهـــا
حبيبا ولم يطرب إليك حبيـــب

ونلاحظ أن الشاعر لم يكتف في البيتين بالتكرار الممهد للقافية ، بل أضاف إليه تكراراً عادياً آخر في « مريب وريبة ، وتحن ويحن »

ومنه قول أبي صخر الهذلي :

عجبت لسعي الدهر بيني وبينهـــا
فلما انقضى ما بيننا ، سكن الدهر

وقول كثير :

فإن طبتِ نفساً بالعطـــاء فأجزلي
وخير العطا يا ليلَ كلُّ جزيل

وإلا فإجمـــالٌ إليَّ فـــإنني
أحبُّ مـــن الأخلاق كلُّ جميل

وإن تبذلي لي منك يومـــاً مودّةً
فقِدْماً تـَخِذْتُ القرض عند بَذُول

وإن تبخلي يا ليلَ عني ، فـــإنني
توكّلني نفسي بكـــل بخيـــل

ولستُ براضٍ من خليل بنـــائل
قليـــل ، ولا راضٍ له بقليـــل

ولم أرَ من ليلى نـــوالا أعـــدّه
ألا ربمـــا طالبتُ غيرَ مُنيـــل

يلومك في ليلى ، وعقلُك عندهـــا
رجال ، ولم تذهب لهـــم بعقول

ومنه قول المجنون [1] :

لقد جلب البلاءَ عليّ قلـبي
فقلبي ، مذ علمتُ ، له جلُوب

فإن تكن القلوبُ كمثل قلـبي
فلا كانت إذن تلك القلوبُ !

ـ أظلُّ غريبَ الدار في أرض عامر
ألا كل مهجور هنـاك غريبُ

ـ فلا تحسبي أن الغريبَ الذي نأى
ولكن من تنأين عنه غـريبُ

ـ تمرّ الصَّبا صفحا بساكنة الغضى
ويصدع قلبي أن يهبّ هبوبها

قريبـة عهدٍ بالحبيب وإنمـا
هوى كلّ نفس حيث حلّ حبيبُها

ـ ضاقت عليّ بلاد الله ما رُحبت
ياللرجال ! فهل في الأرض مضطرَب

كيف السبيل إلى ليلى وقد حُجبت
عهدي بها زمناً ما دونها حُجبُ

ـ دعاني الهوى والشوقُ لما ترنّمت
هتوفُ الضحي ، بين الغصون ، طَروبُ

تذكّرني ليلى ، على بُعد دارها
وليلى قتول للرجـال خَلوبُ

---

(١) تنسب بعض هذه الأبيات إلى شعراء عذريين غير المجنون ، وليس القصد هنا تحقيق نسبتها إلى قائليها ، بل نتخذ ما جا من تكرار شواهد على تلك الظاهرة الفنية .

وقد رابني أن الصِّبا لا يجيبني

وقد كان يدعوني الصبا فأجيب

– ولم أرها إلا ثلاثاً على مِنىً

وعهدي بها عذراء ذات ذوائبِ

تبدَّت لنا كالشمس تحت غمامة

بدا حاجبٌ منها ، وضنّت بحاجب

– يقولون : تُبْ عن ذكر ليلى وحبها

وما خَلَدي عن حب ليلى بتالب

وقوله (وينسب إلى ابن الدمينة) :

ولما أبىَ إلا جماحــاً فؤادُه

ولم يسلُ عن ليلى بمال ولا أهـل

تسلّى بأخرى غيرها ، فإذا التي

تسلّى بها ، تغري بليلى ولا تُسْلي

ومن هذا اللون من التكرار قول جميل :

– إذا قلت : ما بي يا بثينة قاتلي

من الحب ، قالت : ثابتٌ ويزيدُ !

وإن قلت : رُدّي بعض عقلي أعش به

مع الناس ، قالت : ذاك منك بعيدُ !

فلا أنا مردودٌ بما جئت طالبا

ولا حبُّهـا فيما يبيد يبيـدُ

وقد كان حبّيكم طريفا وتالدا

ومـا الحب إلا طارف وتليـد

ـ أأنْ هتفت ورقاء ُظلْتَ سفاهةً

تُبكّي على جُمْلٍ لورقاءَ تهتفُ ؟

وما استطرفت نفسي حديثاً لخُلّة

أُسَرُّ به ، إلا حديثك أطرفُ

ـ يقولون : مهلاً يا جميل ، وإنني

لأقسمُ : ما بي عن بثينةَ من مهلِ

ولو تركتْ عقلي معي ، ما طلبتُها

ولكن طِلابيها لما فات من عقلي

فياويحَ نفسي ! حسبُ نفسي الذي بها

وياويح أهلي ! ما أصيب به أهلي !

ـ نأيتُ فلم يحْدث ليَ النأيُ سلوة

ولم أُلفِ طول النأي عن خلة يُسلي

ـ فإن وُجدت نَعلٌ بأرضٍ مَضلّة

من الأرض يوماً ، فاعلمي أنها نعلي

ـ أصليَ فأبكي في الصلاة لذكرها

ليَ الويلُ مما يكتب الملكانِ !

ضَمِنتُ لها ألا أهيم بغيرها

وقد وثقتْ مني بغير ضمانِ

ـ ويقلن : إنك قد رضيتَ بباطل

منها ، فهل لك في اعتزال الباطلِ

ولباطل ممّن أحبّ حديثه

أشهى إليّ من البغيض الباذل

ليُزلن عنكِ هوايَ ثم يصلنني

وإذا هَويتُ فما هواي بزائل

منيّتِني ، فلويتِ ما منّيتِـــني
وجعلتِ عاجلَ ما وعدتِ كآجلِ
وتثاقلتْ لما رأت كَلَفي بهـا
أحْبِبْ إليّ بذاك من متثاقـلِ !
ويقلن إنك يا بثين بخيلـــةٌ
نفسي فداؤك من ضنين باخلِ !
– ألا أيها النُّوَّام ، ويحكم هُبّوا
أسائلكم : هل يقتل ُالرَّجلَ الحبُّ؟
ألا ربَّ ركبٍ قد وقفتُ مَطيّهم
عليكِ ،ولولاأنت لم يقف الركبُ
– هبّي لي نسمةً من ريح بثنٍ
ومُنّي بالهبـــوب على جميلِ
وقولي : يا بثينة : حسب نفسي
قليلُكِ ، أو أقلُّ من القليــلِ

• • •

أمّا التكرار الذي يتخذ صورة « الصيغة » الشعرية فيعتمد على ترديد أدوات النداء والاستفهام والتمني والقسم ، مما يعكس الحركة النفسية الداخلية لـــدى الشاعر وإطلالها على عالمه الخارجي المحدود ، كما يعتمد على ابتداء الأشطار والأبيات بصيغة مكررة لتأكيد الإحساس أو امتداد الحب على مدى الزمن .

ومن ذلك قول ابن الدمينة :

فياخُلّةَ النفس التي ليس دونها
لنا من أخلاء الصفاء ، خليــلُ
ويا من كتمنا حبّه لم يُطَع بــه
عدوٌ ، ولم يؤمن عليه دخيــل

أما من مقام أشتكي غربةَ النوى
وخوفَ العدى ، فيه إليك سبيل؟

وقول أبي صخر الهذلي :

فيا حُبَّ ليلى ، قد بلغتَ بيَ المدى
وزدتَ على ما ليس يبلغه الهجرُ

ويا حبّها زِدْني جوىً كل ليلة
ويا سلوةَ الأيام موعدُك الحشْرُ

وقول المجنون :

أيا حُبَّ ليلى ، داخلاً متَولّجاً
شعوبَ الحشا . هذا عليَّ شديدُ !

ويا حبَّ ليلى عافِني ، قد قتلتَني !
وكيف تعافيني ، وأنت تزيد !

ويا حُبَّ ليلى أعطي الحكم ، واحتكم
عليَّ ، فما تُبقَى عليَّ شهود

أراك على نيرين ، والحبُّ كله
على واحد يبلى ، وأنت جديد [1]

وقوله مشيراً إلى ظبي :

أيا شبهَ ليلى ، لا تراعي فإنني
لك اليوم من بين الوحوش صديق

---

(١) النير هنا بمعنى خيط النسيج .

ويا شبه ليلى أقصر الخطو ، إنني
بقربك إن ساعفتني لخليق [1]

ويا شبه ليلى ، رُدْ قلبي ، فإنـــه
له خفقـــان دائم وبروق

ويا شبهَ ليلى ، لو تلبّثت ساعة !
لعل فؤادي من جواه يفيـــق !

وقـــوله :

ألا يا غراب البين هيّجت لوعتي
فويحك ! خبّرني ، بماأنت تصرخُ؟

أبالبين من ليلى؟ فإن كنتَ صادقا
فلا زال عظم من جناحك يفسخُ

ولا زال رامٍ فيك فوّق سهمَه
فلا أنت في عُش ٍ، ولا أنت تُفرخ

ولا زلتَ عن عذب المياه منفّراً
ووكرُك مهدوماً، وبيضك يُرْضَخُ

فإن طرتَ أرْدَتك الحتوف ، وإن تقع
تقيّضَ ثعبانٌ بوجهك ينفخ !

وقوله :

ألا يا نسيم الريح حكمُك جائر
عليَّ إذا أرضيتني ورضيتُ

(١) يلاحظ أنه في هذا البيت والبيتين التاليين يخاطب المذكر ، بعد أن كان يخاطب المؤنث في البيت الأول .

ألا يا نسيم الريح ، لو أن واحداً
من الناس يُبليه الهوى ، لَبَلِيت

وقوله :

فيا أثلات القاع ، قد ملَّ صحبتي
مسيري ، فهل في ظلكنّ مَقيلُ ؟

ويا أثلات القاع ، شاهِدُ ما بدا
بجسمي ، على ما في الفؤاد دليـــل

ويا أثلات القاع ، من بين تُوضِح
حنيني إلى أفيائكنّ . طـــويـل

ويا أثلات القاع ، قلبي مُوكَلٌ
بكُنَّ ، وجدْوَى خيركنّ قليل

ومن صيغ التمني قول جميل :

فيا ليت شعري ، هل أبيتنَّ ليلةً
كليلتنا ، حتى نرى ساطح الفجر!

فيا ليت ربي قد قضى ذاك مرّة
فيعلمَ ربّي عند ذلك ما شكري!

ومنه عند المجنون تلك الأبيات التي ذكرناها من قبل في معرض الحديث عن أمنيات العذريين الغريبة لكي يهربوا من وطأة المجتمع والتقاليد « ألا ليتنا كنا غزالين . ألا ليتنا كنا حمامي مفازة ... ألا ليتنا حوتان في البحـــر ... ويا ليتنا نحيا جميعاً وليتنا ..»

ومن هذا اللون من التكرار المؤكد عن طريق الترديد أو القسم أو بيان الدوام على الحب قولهم :

– وأنتِ التي كلفتني دَلَجَ السُّرَى
وجُونُ القطا بالجلهتين جُثُومُ(1)

وأنت التي قطّعت قلبي حزازةً
ورقرقت دمع العين فهي سَجومُ

وأنت التي أغضبت قومي فكلهم
بعيد الرضى ، داني الصدود كظيم

وأنت التي أخلفتني ما وعدتني
وأشمتِّ بي من كان فيك يلوم

– فأنت التي إن شئتِ أشقيتِ عيشتي
وأنت التي إن شئتِ أنعمتِ باليا

وأنت التي ما من صديق ولا عدا
يرى نضو ما أبقيتِ ، إلا رثاليا

– خليليّ ، ليلى قُرّةُ العين ، فاطلبا
إلى قرة العينين تشفي سقاميـا

خليليّ ، لا والله لا أملكُ البكـا
إذا عَلَمٌ من آل ليلى بداليـا

خليليّ ، لا والله لا أملك الـذي
قضى الله في ليلى ، ولا ما قضى ليا

قضاها لغيري وابتلاني بحبّهـا
فهلا بشيء غيرِ ليلى ابتلانيـا !

خليليّ ، لا تستنكرا دائم البكـا
فليس كثـيراً أن أديم بكائيـا

---

(1) جون القطا : القطا ذات اللون الأغبر . والجلهتان : اسم مكان . جثوم : جاثمة .

– فوالله، ما في القلب لي منك راحة
ولا البعد يسليني ولا أنا صابرُ

ووالله، ما أدري بأية حيلة
وأي مرامٍ أو خطار أخاطر ؟

ووالله، إن الدهر في ذات بيننا
عليّ لها في كل حال لجائر

– معذّبتي ! لولاكِ ما كنت هائما
أبيت سخين العين حرّانَ باكيا

معذّبتي، قد طال وجدي وشِقْوتي
هواكِ، فيا للناس، قلّ عزائيا

معذبتي، أوردتني منهل الردى
وأخلفت ظني واخترمت وصاليا

– خليليّ، إني قد أرقتُ ونمتما
لبرقٍ يمانٍ، فاجلسا .. عللانيا

خليليّ، لو كنتُ الصحيحَ، وكنتما
سقيمين، لم أفعل كفعلكما بيا

خليليّ مُدّا لي فراشيَ وارفعا
وسادي، لعل النوم يُذهب ما بيا

– فوالله، ما أنساكِ ما هبّت الصّبا
وما ناحت الأطيار في وَضَحِ الفجر

وما نطقت بالليل سارية القطا
وما صدحت في الصُّبح غادية الكُدْرِ[1]

(١) الكدر : ج . أكدر . ويريد به القطا أو غيره من الطير ذي اللون المغبر .

وما لاح نجم في السماء ، وما بكت
مطوّقة شجواً على فَنَن السّدر
وما طلعت شمس لدى كل شارق
وما هطلت عين على واضح النّحر
– وأقسم لا أنساك ما ذرّ شارق
وما هب آلٌ في مُلمّعة قفْر [1]
وما لاح نجم في السماء معلّق
وما أورق الأغصان من فنن السّدر

ولما كانت التجربة العاطفية عند الشاعر العذري تجربة داخلية في المقام الأول ، وكان الاتصال بينه وبين العالم الخارجي معدوماً أو كالمعدوم ، فإن الشاعر يلجأ إلى « التساؤل » الذي يوجهه إلى نفسه أحياناً ، أو إلى الناس أو إلى صاحبته أحياناً أخرى دون أن ينتظر منهم جواباً . لهذا يُعقب الشاعر السؤال بجواب أو تقرير يمثل تلك الحركة النفسية الداخلية المنطوية على الحيرة والدهشة والقلق . ومن ذلك قولهم .

– أليس قليلا نظرةٌ إن نظرتها
إليك ؟ وكلا ليس منك قليلُ
– أتاركتي للموت ؟ إني لميّتٌ
وما للنفوس الهالكات بقاءُ
– أأقطع حبلَ الوصل؟فالموتُدونه!
أم اشرب كأساًمنكُم ليس يُشربُ؟
أم اهرُبُ حتى لاأرى لي مجاورا ؟
أم افعل ماذا؟أم أبوح ؟ فأُغلب

---

(١) الآل : السراب . ملمعة : يلمع فيها السراب .

ـ كيف السبيل إلى ليلى وقد حجبت ؟

عهدي بها، زمناً، ما دونها حُجُبُ

ـ ألا يا صبا نجد، متى هجت من نجد؟

لقد هاج لي مسراك وجداً على وجد

ـ إذا حجبت ليلى، فما أنت صانع ؟

أتصبر ؟ أم للبين قلبُك جازعُ

نعم إنني صبٌّ بليلى متـــيمٌ

وأمست بسال ما دعا الله خاشع

ـ وكيف أسلّي النفس عنها؟ وحبُّها

يؤرقني والعاذلون هواجـعُ

ـ أتطمع من ليلى بوصل ؟ **وإنما**

تضرب أعناقَ الرجال المطامع

ـ أأن سجعتْ في بطن واد حمامةٌ

تُجاوب أخرى، دمع عينك دافقُ ؟

كأنك لم تسمع بكاء حمـــامة

بليل ، ولم يَحزُنك إلفٌ مفارق

ولم تر مفجوعاً بشيء يحبُّـــه

سواك، ولم يعشق، كعشقك، عاشق !

ـ لقد هتفت في جُنح ليلٍ حمامةٌ

على فَنَن وَهْناً ، وإني لنـــائم

أأزعم أني عاشق ذو صبـــابة

بليلَى ، ولا أبكي وتبكي البهائم ؟

كذبتُ، وبيتِ الله! لو كنتُ عاشقا

لما سبَقتني بالبكاء الحمـــائم !

ولم يكن الشعراء العذريون من ذوي الخيال المحلق ، ولا من القادرين على ابتداع الصور الشعرية المركبة أو ابتعاث كل كوامن اللغة وطاقاتها ، لكن فطرتهم الشعرية وعواطفهم الصادقة كانت تهديهم في كثير من الأحيان إلى صور تحمل كثيراً من الحس المرهف أو الرقة البالغة أو البصيرة النافذة ، وكأنها ومضات تنقدح في خاطر الشاعر ثم تشرق في بيت أو بيتين أو بضعة أبيات ثم يعود الشاعر بعدها إلى مستواه المألوف وصوره التي لا يفتأ قارىء هذا الشعر يصادفها في قصيدة أو أخرى . ومن تلك الومضات الفريدة قول المجنون :

جرى السيل ، فاستبكاني السيل إذا جرى
وفاضت له من مقلتيَّ غروب

وما ذاك إلا حين أيقنتُ أنه
يكون بوادٍ أنتِ منه قريب

يكون أجاجاً دونكم ، فإذا انتهى
إليكم ، تلقّى طيبَكم فيطيب !

وقوله :

متى تذْكَري للقلب ينهض بروعة
جناحُ الهوى ، حتى يكاد يطير !

وقوله :

خليليّ ، هذي زفرة اليوم قد مضت
فمن لغدٍ من زفرة قد أظلّتِ

فما وجد أعرابية قذفت بها
صروف النوى من حيث لم تك ظنتِ

إذا ذكرتْ نجدا وطيبَ تُرابه
وخيمةَ نجد أعولَتْ وأرنّتِ

ذا أنةً قبل العشاء وأنـــــة
سُحَيراً ، فلولا أنّتاها لجُنّتِ
بأكثرَ مني حُرقةً وصبابةً
إلى هضبات باللوى قد أظلّتِ

ــ وقلن : لقدبكيتَ ، فقلت : كلا
وهل يبكي من الطرب الجليد ؟
ولكن قد أصاب سوادَ عيني
عُوَيْدُ قذىً ، له طرفٌ حديد
فقلن : فما لدمعهما ســـواء !
أكلتا مقلتيك أصاب عود ؟

ــ إذا جئتُها وسط النساء منحتها
صدوداً ، كأنالنفس ليس تريدها
ولي نظرة بعد الصدود من الجوى
كنظرة ثكلى قد أصيب وليدها
نظرت اليها نظرة ما يسرني
بها حُمرُ أنعامِ البلاد وسودها

ــ ومما شجاني أنها يوم ودّعت
تولت وماء العين في الجفنحائرُ
فلما أعادت من بعيد بنظرة
إليّ التفاتاً أسلمته المحاجر

ــ نظرتُ ، كأنيمن وراء زجاجة
إلى الدار من ماء الصبابة أنظرُ (١)
فعيناي طوراً تغرقان من البكـــا

---

١) تنسب هذه الابيات الى جميل ايضا .

فأعشى ، وطوراً تحسران فأبصر

وليس الذي يهمي من العين دمعها

ولكنه نفس تذوب فتقطر !

— أيا جبلَيْ نعمان ، بالله خلّيا

سبيلَ الصَّبا ، يخلصْ إليَّ نسيمُها

أجِدْ بردَها ، أو تشفِ مني حرارة

على كبد لم يبق إلا صميمها

فإن الصَّبا ريح إذا ما تنسمت

على نفس محزون تجلت همومها

ألا إن أدوائي بليلى قديمة

وأقتَلُ أدواء الرجال قديمها

— وعُلِّقت ليلى وهي ذات ذؤابة

ولم يَبْدُ للأتراب من ثديها حجمُ

صغيرين نرعى البَهمَ ، ياليت أننا

إلى الآن لم نكبرْ ، ولم تكبر البهمْ

— فلو كنتِ ماءً ، كنتِ من ماء مُزنة

ولو كنتِ نوما ، كنتِ من غفوة الفجر

ومن تلك الومضات قول ابن الدمينة :

أقضّي نهاري بالحديث وبالمنى

ويجمعني والهمَّ بالليل جامعُ

نهاري نهارُ الناس ، حتى إذا بدا

ليَ الليلُ هزّتني إليك المضاجع

وقول كثير :

وكنت إذا ما جئت سُعدَى بأرضها

أرى الأرض تطوى لي ويدنو بعيدها

من الخفرات البيض ودَّ جليسُها
إذا ما انقضت أحدوثة ، لو تعيدها !

وقوله :

وقلت لها : يا عزُّ ، كلُّ مصيبة
إذا وُطّنت يوماً لها النفس ذلّتِ
وكنت كذات الظّلع ، لما تحاملت
على ظلعها ، بعد العثار استقلت

وقول عروة بن أذينة :

إن التي زعمت فؤادك ملّها
خُلقت هواك ، كما خُلقتَ هوى لها
بيضاء باكرها النعيمُ ، فصاغها
بلباقة فأدقّها ، وأجلّها
ولعَمْرُها ، لو كان حبك فوقها
يوماً ، وقد ضَحيتْ ، إذن لأظلّها !
منعت تحيتها فقلت لصاحبي
ما كان أكثرها لنا ، وأقلّها !
فدنا وقال : لعلّها معذورة
في بعض رقبتها ، فقلت : لعلّها !

وقول عبد الرحمن الزهري :

ولما نزلنا منزلاً طلّه الندى
أنيقاً ، وبستاناً من الزهر حالياً
أجدّ لنا طيبُ المكان وحسنه
منىً ، فتمنينا ، فكنت الأمانيا !

وقول قيس بن ذريح عن هواه :

تغلغل حيث لم يبلغ شرابٌ
ولا حزنٌ ، ولم يبلــغ سرورُ

وقوله :

وإذا عادني العوائد يومـــاً
قالت العين : لا أرى من أريدُ !
ليتَ لُبنَى تعودني ثم أقضي
إنها لا تعود فيمن يعــود !

وقول كثير :

أقيمي ، فإنّ الغَوْر يا عزّ بعدكم
إليّ إذا ما بِنْتِ غير جميــل !
كفى حزناً للعين أنْ ردّ طرفها
لعزة عيرٌ آذنتْ برحيــــل !

* * *

وخلاصة القول في الشعراء العذريين أنهم طائفة من الشعراء خلقوا بوجودهم جميعاً في زمان واحد وبيئة واحدة ، وباشتراكهم في سمات نفسية وفنية خاصة ، ظاهرة أدبية فريدة جديدة في الشعر العربي ، مهما يكن لها من جذور في حالات فردية عند الجاهليين والشعراء في صدر الإسلام .

ويصور هؤلاء الشعراء تجربة عاطفية تتسم بما يشبه الزهد ، ويعبرون فيها عن أشواقهم وحرمانهم ورضاهم ممن يحبون بأقل القليل ، وضيقهم بما يلقون من وطأة الأهل والرقباء والمجتمع .

ومع أن هذا الشعر شعر عاطفي في المقام الأول ، يحس قارئه بما فيه من تجريد للأشواق والحرمان وتصوير مطلق لعاطفة الحب بأن وراءه معـاني

ومشاعر أخرى يمكن أن تكون عاطفة الحب رمزاً لها دون كثير من الشطط أو التعسف في التأويل . فقد نجد فيه رموزاً إلى اليأس عند الحجازيين والنجديين وحزنهم لما فاتهم من سلطان بانتقال الحكم إلى الأمويين في الشام ، وقد نجد فيه إشارات إلى مواقف رفض سلبي لتقاليد المجتمع الانفصالي الذي يفرض على الشاعر هذا الحرمان . على أننا نستطيع بعد ذلك أن نرى فيه رمزاً كبيراً عاماً لتلك النقلة الحضارية الكبيرة التي كان على العربي فيها أن ينسلخ عن عاداته وتقاليده ونمط سلوكه ومعيشته ليواجه حياة جديدة فيها كثير من ضروب المتع والراحة والتحضر . لذلك وجد نفسه مشدوداً بين هذين النمطين من الحضارة — كما يحدث عادة — في فترات الانتقال الحضارية الكبرى ، «فأسقط» هذا الموقف الحائر على الحب والمرأة .

وقد كان للعذريين دور كبير في تطور الشعر العربي في ذلك العصر من حيث بناء القصيدة العام ، ومن حيث لغتها وصورها الشعرية .

أما بناء القصيدة فقد أصبح تعبيراً متكاملاً عن تجربة شعورية تقتضي وحدة بين أجزاء القصيدة حتى ليمكن في كثير من الأحيان أن نضعها تحت عنوان خاص يلخص طبيعة تجربتها كما يفعل شعراؤنا المعاصرون ، وكما فعل بعض من حقق دواوين هؤلاء العذريين أنفسهم في عصرنا الحديث . ولم يكن هذا — بالطبع — شيئاً جديداً كل الجدة على الشعر العربي ، لكنه بما اتخذ من وضع الظاهرة المطردة كان مخالفاً لطبيعة القصيدة القديمة ، بوجه عام .

على أن هذه الوحدة ، وإن تحققت في الشكل العام للقصيدة ، لم تكن شديدة التماسك في أبيات القصيدة نفسها ، فإن كثيراً من الأبيات مجرد خطرات ولفتات شعورية متناثرة يمكن إعادة ترتيبها على أكثر من وجه ، كما نرى في كثير من القصائد التي يرويها الرواة القدماء بترتيب مختلف للأبيات .

وقد عللنا ذلك بطبيعة التجربة المجردة الخالية من المواقف عند هؤلاء الشعراء . مما جعل الحب لديهم مجرد صور مطلقة لا تتلون بطبيعة اللحظات أو الظروف

الخاصة أو الأوضاع المميزة لكل تجربة عند كل شاعر . لذلك اختلط شعر بعضهم بشعر بعض ونسب إليهم كل ما يدور في فلك هذه الصفة المجردة المطلقة للحب . ومن هنا كان تفكك الصور الشعرية داخل القصيدة الواحدة ، وإن كان للقصيدة جوها العاطفي العام دون أن تنتقل من موضوع إلى موضوع شأن كثير من القصائد الطويلة في الشعر الجاهلي والإسلامي ، والشعر الأموي نفسه عند غير العذريين من أمثال جرير والفرزدق والأخطل وغيرهم .

أما لغة هذا الشعر فقد سارت بذلك التطور الذي لاحظناه في الشعر الإسلامي شوطاً بعيداً حتى أصبح ظاهرة ملموسة واضحة السمات . فقد مضى هؤلاء الشعراء في إسقاط كثير من الألفاظ المتصلة بوصف الرحلة والرواحل وحيوان الصحراء ، مما عرف بعد بالغريب ، حتى كاد شعرهم يخلو منه إلا حين يحلو لبعضهم أحياناً أن يقف في بضعة أبيات على طلل أو يصف — على سبيل التشبيه — بعض الظباء أو القطا أو غير ذلك من حيوان الصحراء وطيورها . وكذلك استخدم هؤلاء الشعراء طائفة كبيرة من الألفاظ المتصلة بالعواطف والمشاعر ، مما هو شائع مشترك بين الناس بحكم اشتراكهم في تلك العواطف والمشاعر وممارستهم لها وتعبيرهم عنها في حياتهم اليومية ، فأصبحت أساليبهم أكثر « سلاسة » ووضوحاً واقتربت لغتهم من اللغة العربية التي نعرفها في حديث الناس وأسمارهم وحوارهم كما تصورها بعض الكتب الأدبية التي تؤرخ لذلك العصر .

ويعمد هؤلاء الشعراء إلى أكثر الألفاظ قدرة على التعبير عن العواطف الحادة فيحشدونها في صورهم الشعرية ، مؤكدين إيحاءاتها ورموزها عن طريق التكرار وكأنهم يستعيضون بها عما نلاحظه من غيبة كثير من الصور المجازية والبيانية المألوفة في الشعر العربي القديم .

فلم يكن هؤلاء الشعراء من ذوي الخيال المحلق ، ولعلنا نستطيع أن نقول أيضاً إنهم لم يكونوا مواهب شعرية « عظيمة » ولكنهم مع ذلك قد قاموا بدور

خطير في تطور الشعر العربي وخلق معجم شعري جديد ، وعبروا عن ذواتهم وروح عصرهم تعبيراً فنياً ما زال يهزنا إلى اليوم بما فيه من حرارة العاطفة وصدق الشعور واحتماله لأكثر من مستوى للتلقي والتذوق وبما في ألفاظه من قدرة فائقة على الإيحاء والرمز .

الغزل الحضري

إذا كان الشعر العذري قد عبر عن عواطف الحب عند هؤلاء الشعراء الذين كانوا يعيشون عيشة وسطا بين البادية والحاضرة ويتجاذبهم نمطان مختلفان من الحياة والحضارة ، فقد كان هناك شعر آخر يصور عواطف طائفة من الشعراء استقر بهم المقام في « الحواضر » واطمأنوا إلى طبيعة الحياة الجديدة فيها . وهي طبيعة مدنية منذ القديم يمكن أن يربط بين جانبيها في الجاهلية والإسلام — على اختلاف كبير في الدرجة — ما أخذ به المجتمع العربي في مكة والمدينة من أسباب التمدن وما تميز به في ذلك المجال عن المجتمع العربي في البادية منذ قامت هاتان المدينتان .

وكثيراً ما يدرس الباحثون هذا الشعر على أنه شعر يمثل اتجاها أو مدرسة ذات طابع نفسي وفني خاص ، ويجعلون على رأسها عمر بن أبي ربيعة ، أبعد شعرائها ذكراً وأغزرهم شعراً . وقد يختلف الدارسون فيما يطلقون على عمر بن أبي ربيعة واتجاهه من أسماء وصفات ولكنهم يكادون يتفقون على أن هذا الشاعر ونظراءه يتميزون بطابع « حسي » في التعبير عن عواطف الحب ، يفرق بينهم وبين الشعراء العذريين ، فالدكتور طه حسين يسميهم «المجققين» ويفسر هذا « الاصطلاح » بقوله [1] :

(١) حديث الأربعاء ج ١ ص ٣٠٨ .

« وقد رأينا أن عمر لم يكن عذريا ، ولم يكن يريد أن يذهب مذهب العذريين ، وإنما كان عمليا محققا يلتمس الحب في الأرض لا في السماء » .

أما الدكتور شكري فيصل فيسمي حبهم حبا حسيا في قوله[1] :

« .. إنه هذا الحب الحسّي الذي تكون المرأة ، من حيث هي خَلْق ، مبدأه وتكون كذلك غايته ؛ أما ما وراء ذلك مما يحققه الحب من معنى التصفية النفسية ، ويقود إليه من التجرد عن المادة ، وأما الآفاق البعيدة التي تطلقها هذه الهزة الداخلية ، فشيء لم يشأ عمر أن يقف عنده . إن اللُّبانة والحاجة وما إلى ذلك مما يتصل بالشهوة هي أكثر الكلمات دوراناً في هذا الشعر وأبرزها فيه » .

ويبدو أن هذه التسميات ــ وغيرها من الأحكام التي أصدرها الدارسون حول شعر عمر بن أبي ربيعة ــ كانت وليدة المزج بين ما يروى عن حياة هذا الشاعر وسلوكه وتنقله ــ للحب أو للهو ــ من امرأة إلى أخرى ، وشعره الذي يصوّر فيه تلك الحياة وهذا السلوك ، كما كانت نتيجة للمقارنة الدائمة بين شعر هذا الاتجاه ، والشعر العذري ، وبين سلوك عمر بن أبي ربيعة ونظرائه ، وسلوك غيرهم من الشعراء العذريين . فقد خلقت تلك الروايات والأسمار التي تروى عن عمر موقفاً ــ عند أغلب الدارسين ــ من شعره ، فهم يقبلون على دراسته وقد قرّ في نفوسهم ما علموا من لهوه وعبثه فيجدون في هذا الشعر بعض صور من ذلك اللهو والعبث يؤكد لديهم امتزاج السلوك بالفن والحياة العملية بالشعر . وهم يجدون في هذا الشعر وصفاً لمحاسن المرأة لم يجدوه في الشعر العذري ، وصوراً « لمغامرات » جريئة مع نساء عديدات لم يألفوها عند الشعراء العذريين ، فيقابلون بين الاتجاهين ويطلقون على اتجاه ابن أبي ربيعة من الأسماء ما يمكن أن يكون نقيضاً للعذرية بما فيها من عفة وتقوى وتوحيد في الحب .

ولعلنا لو استطعنا أن نخلص من هذا الموقف النفسي أو الفكري السابق ،

---

(١) تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام ص ٣٢٧ .

ودرسنا شعر عمر بن أبي ربيعة دراسة متجردة ، أن يكون لنا فيه رأي آخر وأن نضعه من شعر الحب ، في ذلك العصر ، في موضع جديد .

ولعل عمر قد عُرف عند قراء الشعر العربي القديم ودارسيه — أكثر ما عرف — بتلك القصائد التي يحكي فيها تلك المغامرات ويصور فيها سعيه للقاء من يود لقاءها في جنح من الليل على خوف وترقب ، وارتياع النساء من تلك الزيارات الخطيرة المفاجئة ثم عودة الطمأنينة إليهن وترحيبهن بالشاعر إلى أن ينصرف عنهن في الصباح ، آمناً حيناً ، أو متعرضاً لخطر الأذى والفضيحة حيناً آخر . ولعل أشهر تلك القصائد رائيته المعروفة :

« أمن آل نعم أنت غاد فمبكر » [1] .

على أننا لو أمعنا النظر في تلك القصائد لما وجدنا بها تلك النزعة الحسية التي يشير إليها كثير من الدارسين ، إذا لم نرد بالحسية مجرد المقابلة بين العواطف المجردة عند العذريين ، والإشارات العابرة إلى محاسن المرأة أولقائها ، بل الوصف الحسي المفصل للجمال الجسدي والمتع والشهوات .

ويدرك من يمعن النظر في هذه القصائد أن غاية الشاعر الأولى كانت غاية فنية ، يقصد بها أن يفلح في رواية تلك الحركة المادية والنفسية للزائر العاشق والمزورة المشدودة بين الحب والوجل . وذلك الحوار «الدرامي» القريب أحياناً من لغة الحياة ، أو لغة النساء ، المفصح أحياناً عن كثير من الخلجات النفسية الدقيقة . ولم يكن همّ الشاعر أن يصف متعه أو يتحدث عن شهواته أو يصف محاسن صاحبته وصفاً تفصيليا « حسيا » يمكن من أجله أن تطلق عليه هذه الصفة .

فالقصيدة تنتهي في أغلب الأحيان بالإشارة إلى متعة حسية يسيرة لا تتناسب مع الجهد الذي صوره الشاعر قبل اللقاء . وكأنما كان هدف الشاعر أن يصوّر

---

(١) الديوان ص ١٢٠ .

هذا الجهد وذلك الاحتيال للقاء بكل ما يحملان من لحظات نفسية ، فإذا انتهى إلى اللقاء كان حسبه من الحديث عنه مجرد الإشارة أو الرمز . وآية ذلك أن رائيته التي تتخذ دائماً نموذجاً لتصوير تلك المغامرات تقع في خمسة وسبعين بيتاً ، ويمهد الشاعر فيها للقاء بأربعة وثلاثين ، ثم يكتفي من الحديث عن هذا اللقاء بقوله :

فبتّ قرير العين . أعطيت حاجتي
أقبّل فاها في الخلاء فأكثر

ولسنا نريد هنا أن نناقش « أخلاقية » هذه المتعة أو « شرعيتها » ولكننا نريد أن نبين أن مثل هذه الإشارات أبعد ما تكون عن « الحسية » بمعناها المعروف في الأدب والفن ، حين يلح الشاعر أو الفنان على إبراز الملامح الجسدية المادية الخالصة وتصوير المتع والشهوات تصويراً فيه كثير من التجسيم والتفصيل . ويروي عمر في إحدى قصائده المعروفة الأخرى مغامرة مماثلة تشبه إلى حد كبير في وصفها للروع والأمن واعتمادها على الحوار ما نجده في الرائية ، ثم يختم ذلك كله بقوله [1] :

فلثمت فاها آخذاً بقرونها
شُربَ النزيف ببرد ماء الحَشْرج [2]

ويختم مغامرته في قصيدة أخرى مطلعها [3] :

قل للمليحة قد أبلتنيَ الذّكَرُ
فالدمع ، كلَّ صباحٍ ، فيك يبتدرُ

بقوله :

---

(١) الديوان ص ٨٣ .

(٢) قرونها : ذوائبها . النزيف : الشديد العطش . الحشرج نقرة في الصخر يصفو فيها الماء .

(٣) الديوان ص ١٣٦ .

فبتّ ألثمهـــا طوراً ، ويُمتعنـــي
إذا تَمايَلُ عنه ، البرْدُ والخَصرُ

ويكتفي الشاعر أحياناً بالإشارة التي نحس من وراءها عزوف الشاعر عن الخوض في الحديث عن تلك التجارب بعد أن استنفد طاقته الفنية — كما يشتهي — في وصف مغامرة السعي إلى اللقاء نفسها . من ذلك ختامه لقصيدته الطويلة [1] :

يقول خليلي ، إذا أجازت حمولهـــا
خوارجَ من شوطان : بالصبر فاظفَرِ [2]

بقولـــه :

فيا طيبَ لهوٍ ما ، هناك ، لهوتُه
بمستمتَع منها ، ويا حُسْنَ منظرِ !

ويقول في نهاية مغامرة أخرى [3] :

بت في نعمةٍ ، وبات وســـادي
معصمـــاً ، بين دُمْلُجٍ وسوارِ

ويختم مغامرة من تلك المغامرات بقوله [4] :

فبت أحكّـــم فيمـــــا أردت حتّى بدا واضحٌ أشقرُ [5]

* * *

فإذا انتهى الشاعر أحياناً إلى التصريح ، أحسسنا بأنه يحتال احتيالاً حتّى لا

---

(١) الديوان ص ١٣٨ .
(٢) أجازت حمولها : مرت رواحلها . شوطان : اسم موضع .
(٣) الديوان ص ١٥٨ .
(٤) الديوان ص ١٩٩ .
(٥) يريد الصباح .

ينساق إلى الحديث الحسي المفصل ، فيعمد في كثير من الأحيان إلى الرمز والإشارة أيضاً ، كقوله [1] :

فتجهمت لمـــا رأتني داخــــلا
بتلهُّف من قولهـــا وتهـدُّدِ
ثم ارعوت شيئـاً وخفّض جاشها
بعد الطموح ، تجدّي وتودُّدي [2]
في ذاك ما قد قلتُ : إني مـاكثٌ
عشرا ، فقالت : ما بدا لك فاقعد
حتى إذا ما العشْرُ جنّ ظلامُهـا
قالت : ألا حان التفرّق ، فاعهد [3]
واذكر لنا ما شئت ، ممـا تشتهي
والله ، لا نعصيك أخرى المسْند [4]

ومن ذلك بيت [5] له في ختام قصيدته الرائية :

يا صاحبيَّ ، قِفا نستخبر الـدارا
أقْوَتْ فهاجت بالنّعف تذكارا [6]

وأربعة [7] أبيات في رائية أخرى مطلعها :

راح صحبي ولم أحـيِّ النّوارا
وقليل ، لو عرّجوا أن تُـزارا

---

(١) الديوان ص ١٠٦ .
(٢) خفض جأشها : خفف روعها .
(٣) جن ظلام العشر : انقضت وا هت . اعهد : اي اضرب موعداً .
(٤) أخرى المسند : آخر الدهر .
(٥) الديوان ص ١٤٣ .
(٦) النعف : منحدر الجبل إلى الوادي .
(٧) الديوان ص ١٦٣

وبيت [1] في رائية ثالثة مطلعها :

آذنت هنـد ببيْـنٍ مبتكـرْ
وحَذِرتُ البيـنَ منهـا فاستمر

وكل ما نصادفه في مثل هذه الأبيات كنايات ورموز يبدو تلطف الشاعر فيها واضحا حتى لا يغرق في وصف حسي لم يكن من قصده «الفني» أن يغرق فيه . وهو لهذا حين يصف محاسن المرأة ، يبدو كأنه يقضي « واجب » التقليد الفني الذي يقتضي في مثل هذا المقام أن يلمّ الشاعر بشيء من هذا الوصف .

ولا يكاد عمر يزيد في وصفه على بضعة أبيات بين سرده القصصي أحياناً . أو خلال التعبير عن حبه وأشواقه أحياناً أخرى . ووصفه لا يتجاوز تلك القيم الجمالية العامة الشائعة في ذلك العصر في تشبيهات يسيرة مألوفة ، بالصبح أو الشمس أو القمر ، في البهاء ، والكثيب والغصن ، في الامتلاء والاستقامـة والمرونة ، أو بالأقحوان والخمر حين يتحدث عن الثغور والشفاه ، وغير ذلك مما يبدو أنه عند الشاعر جزء متمم لبناء القصيدة الفني . ولا أدل على ذلك من أن النساء جميعاً في قصائده على نمط جمالي واحد لا يكاد يختلف . فهن ممتلئات الأرداف نحيلات الخصور مشرقات الوجوه كعهدنا بهنّ ، حتى في الشعر الجاهلي .

ومن ذلك قوله [2] :

بانوا بهِرْكَوْلةٍ فعْـم مُؤَزّرها
كأنها تحت سجْف القبّة القمرُ [3]

(١) الديوان ص ١٧٢ .
(٢) الديوان ص ١٤١ .
(٣) الهركوكة : الحسنة الجسم والخلق .

هيفاء ، قبّاء ، مصقول عوارضها
عشراء عند التكبّي ، حين تجتمر [1]

تكاد من ثقل الأرداف إن نهضت
إلى الصلاة ، بُعَيد البُسْر تنبتر [2]

تجلو بمسواكها غُرّا مفلّجة
كأنها أقحوان شافه مطر [3]

ولعلنا نلاحظ ما في لغة هذه الأبيات من تقليد للشعر الجاهلي ، وما في صورها من مجاراة للوصف التقليدي في هذا المقام .

ومن ذلك قوله [4] :

خَوْدٌ تضيء ظلامَ البيت صورتُها
كما يضيء ظلام الحِنْدِس القمرُ [5]

مجدولة الخَلق ، لم توضع مناكبُها
ملء العناق ، ألُوف : جيبُها عَطِر [6]

ممكورة الساق ، مقصوم خلاخلها
فمُشْبَعٌ نشِبٌ منها ، ومنكسر [7]

---

(١) قباء : ضامرة العطف . عوارضها : وجهها وعنقها . التكبي : الانكباب على المجمرة . تجتمر : تتبخر بالمجمرة . نعم : ممتلء . المؤزر : مكان عقد الأزار .

(٢) البسر : الشمس أول طلوعها .

(٣) شافه : جلاه .

(٤) الديوان ص ١٣٤ .

(٥) خود : شابة ، جميلة . الحندس : الليل المظلم .

(٦) مجدولة الخلق : محكمة البنية . لم توضع مناكبها : لم تهبط أكتافها .

(٧) مكورة : مستديرة . مقصوم خلاخلها : أي تشق خلاخلها لسمن ساقها فينشب بعضها في ساقها ، وينكسر بعضها .

هيفاء لفّاء ، مصقول عوارضهــا

تكاد ، من ثِقل الأرداف تنبتــر

تفترّ عن واضح الأنيــاب مُتّسق

عذب المقبّل ، مصقول ، له أشُر [1]

كالمسك ، شيبَ بذوب النحل يخلطه

ثلجٌ بصهباء مما عتّقت جدَر [2]

ويبدو النظم والمحاكاة في أبياته التالية [3] التي يقضي بها الشاعر « حق » التقليد الفني :

قَطوف : ألوف للمجال ، غريــرة

وثيرة ما تحت اعتقاد المؤزَّرِ [4]

سبته بوحف في العقاص مُرَجّل

أثيث كقنو النخلة المتكوّر [5]

وخــدٌ أسيل كالوذيلــة نــاعم

متى يرَه راءٍ ، يُهلْ ويسحَر [6]

وعينيْ مهــاة في الخميلة مُطفِــل

مكحّلة تبغي مراداً لجُؤذر [7]

وتبسم عن غُــرٍّ شتيت نباتــهُ

لــه أشر كالأقحوان المنــوّر

(١) الأشر : بياض الاسنان وتحزيزها .

(٢) جدر : بلد بالشام تنسب إليه الخمر .

(٣) الديوان ص ١٢٨ .

(٤) قطوف : ضيقة الخطو .

(٥) الوحف : الشعر الغزير الأسود .

(٦) الوذيلة : المرآة .

(٧) مراداً : مرعى .

وتخطو عــلى برْديّتين غذاهمــا
سوائلُ من ذي جَمّةٍ متحيّر (١)

من البيض ، مكسال الضحى ، بُحتُرية
ثقال ، متى تنهضْ إلى الشيء تفتُر

وواضح من هذه الأبيات أن الشاعر يستوحي لغة أمرىء القيس وتشبيهاته وصوره وقيمه الجمالية في هذا المجال ، وأنه يستخدم ألفاظاً وعبارات بعينها استخدمها امرؤ القيس من قبل ؛ وذلك ما يؤكد ما نذهب إليه من أن هذا الوصف لا يمت بصلة إلى اتجاه حسي ، من ناحية ، ولا يصدر من ناحيةأخرى ، عن تجربة واقعية .

ويبدو تقليده في الوصف — ومحاكاته لعبارات امرىء القيس وصوره مرة أخرى — في قوله (٢) :

أعــاليَّ تصطــاد الفؤادَ نساؤهم
بعينيْ خذول ، ونق الجمَ مطفل (٣)

ووَحْف يُثنّى في العِقاص كأنــه
دواني قُطوفٍ ، أو أنابيب عنـصُل (٤)

تضِلُّ مَدَاريهــا خلال فروعهــا
إذا أرسلتها ، أو كذا غيرَ مرسل

---

(١) يشبه الشاعر ساقي صاحبته بنبات البردي الغض لكثرة ما شرب من غدير ذي ماء جم. وذلك كقول امرىء القيس :

وكشح لطيف كالجديل مخصر وساق كأنبوب السقي المذلل

وقريب من ألفاظه قول أمرىء القيس أيضاً :

كبكر المقاناة البياض بصفرة غذاها نمير الماء غير المحلل

(٢) الديوان ص ٣٢٨ .

(٣) خذول : بقرة وحشية انخذلت عن السرب ، أي انقطعت . مطفل : ذات طفل .

(٤) وحف : شعر غزير أسود . العقاص : الضفائر . العنصل : البصل البري .

وتنكَلُ عن غُرٍّ ، شتيتٍ نباتُه

عِذاب ثناياه . لذيذ المقبّل [1]

كمثل أقاح الرمل يجلو متونـــــه

سقوط ندى من آخر الليل مخضل

وتمشي على بَرْديتين غذاهمـــــا

يهاميم أنهار . بأبطحَ مُسهل [2]

من الحور مِخماصٌ . كأن وشاحها

بعسلوج غاب بين غَيْل وجدول [3]

نؤوم الضحى ، ممكورة الخلق ، غادة

هضيم الحشى ، حُسّانة المتجمّل [4]

ويطول القول لو مضينا نستشهد لهذا الاتجاه عند الشاعر ووصفه التقليدي لمحاسن المرأة . والحق أنه كان اتجاهاً عاماً في ذلك العصر حتى عند العذريين أنفسهم ، إذا بدا لهم أحياناً أن يصفوا محاسن من يحبون ، كقول ابن الدمينة ، مثلا :

عقيليّة ، أمـــا مَلاثُ إزارهـــا

فدِعْصٌ ، وأما خصرها فبتيلُ [5]

وقول جميل :

---

(١) تنكل : تضحك .

(٢) برديتين : مثنى بردية وهو النبات المعروف وتشبه به السوق في لدونتها واستقامتها ولونها . اليهاميم : السيول .

(٣) مخماص : ضامرة . العسلوج : الغصن الأخضر الناعم .

(٤) ممكورة الخلق : مدمجة البنية : حسانة : جميلة .

(٥) ملاث إزارها : حيث يلف إزارها . دعص : قطعة مستديرة من الرمل . بتيل : ضامر

وبيض غَريرات تُثَنّي خصورَها

إذا قُمنَ ، أعجازٌ ثِقال وأسْوُقُ

غرائر ، لم يعرفن بؤس معيشــة

يُجِنَّ بهنَّ الناظر المتنوِّق [1]

وقولــه :

كأن الحدور أولجت في ظلالهـــا

ظِباء الملا ، ليست بذات قرون [2]

إلى رُجَّح الإعجاز ، حور نمى بها

مع العِتق والأحساب ، صالح دين

ويبدو أن هذا التوافق في الوصف بين العذريين وعمر بن أبي ربيعة وتكرار صور نمطية بعينها من الجمال ينبع من طبيعة المجتمع الذي عاش فيه أصحاب الاتجاه العاطفي على اختلاف نزعاتهم . فقد كان هذا المجتمع – كما هــو معروف – مجتمعاً « انفصالياً » لا مجال فيه للقاء بين الرجل والمرأة إلا في داخل الأسرة أو في مناسبات قصيرة عارضة قد تسوقها المصادفة أو يحتال لها الرجل أو المرأة على السواء . وفي مثل هذا المجتمع ، لا بد أن يكون تصور الرجل لجمال المرأة مقصوراً – في الأغلب – على المظهر المادي وحده ، وأن يتخذ هذا المظهر صورة نمطية لا تتلون باختلاف الشخصيات والأحوال . فما دام الرجل لا يصاحب المرأة مصاحبة ممتدة وفي أحوال ولحظات مختلفة ، فإن تصوره لجمالها لا بد أن يظل تصورا ماديا مطلقاً لا تتصل به من المعاني النفسية والأحاسيس الشخصية والتجاوب الوجداني والفكري ما يمزج بين الملامح المادية لامرأة ما ، وشخصيتها وعلاقة الرجل بها وإحساسه بكيانها كشخصية إنسانية متكاملة الوجود . وهكذا يظل الفم – كل فم لكل امرأة جميلة – كالأقحوان المنوّر ،

---

(١) المتنوق : المتأنق .

(٢) الملا : الصحراء .

والعينان كعيون الجآذر والوجه كالبدر أو الشمس ، والقوام نصفين ، أعلاه كالغصن اللدن ، وأسفله كالكثيب المهيل . ذلك لأنه لكي يكون لكل فم جماله الخاص لا بد أن يكون له « وجوده » الخاص وأن يحس به الشاعر إحساساً فرديا متميزاً نابعاً من شخصية المرأة وطبيعة العلاقة بينه وبينها . وحينئذ يمكن أن يتجاوز إحساس الشاعر به هذا المظهر الجسدي ليرى فيه معاني من العذوبة أو الإنسانية أو التعاطف أو الفكر أو الأسلوب الخاص في الحديث . ويمكن أن يتغير هذا الإحساس من لحظة إلى أخرى ومن لقاء إلى آخر ، فيغدو الفم ترجمانا عن حزن أو سرور أو حب أو بغض أو معبراً عن ومضة شعورية أو فكرية خاصة أو غير ذلك مما يمكن أن يمتزج فيه الجمال الجسدي بمعاني أخرى من الجمال النفسي والفكري . وعندها تصبح العينان منبعاً لا ينضب من المحبة والإقبال والإعراض والتأمل والغموض والأسرار والوضوح والإشراق ،ويمتزج فيهما جمال التكوين بجمـــال الشخصية ووحي اللحظة وطبيعة العلاقة الخاصة بين رجل بعينه وامرأة بعينها . وعندها لا يصبح قوام المرأة — في عيني الرجل — مركبا هذا التركيب العجيب ، ولا تصبح حركتها تلك الحركة الثقيلة النمطية لدى كل امرأة ، ولا يوشك قوامها أن « ينبتر » كلما قامت أو قعدت أو « سعت إلى جاراتها » ! وحينئذ يصبح لكل امرأة جميلة « شخصيتها » المتميزة ويكون لكل صلة بين رجل وامرأة طبيعتها الخاصة التي توحي للشاعر بصورة متفردة غير تلك الصور النمطية المشتركة التي رأيناها عند شعراء هذا العصر على اختلاف نزعاتهم ، سواء أكانوا عذريين أم حضريين .

وكيف يمكن للشاعر العذري حين يصف صاحبته ، أن يربط بين تلك المحاسن النفسية والفكرية والجمال الجسدي، وهو لا يكاد يرى صاحبته إلا في الخيال ، يرضى « بالعام بعد العام تنقضي أواخره وأوائله وهما لا يلتقيان » ؟ ويقنع بأن يوافق طرفه طرفها حين ينظر إلى السماء بالنهار أو بالليل ؟ وكيف

يمكن لشاعر كعمر بن أبي ربيعة أن ينتهي إلى شيء من ذلك وهو دائم الاحتيال لكي يرى صاحبته على خوف ، فإذا رآها ففي جنح الظلام وفي فرصة لا تعرض إلا بين حين وحين ، فهما لا يملكان إلا أن يختلسا من المتع ما يستطيعان دون أن تكون هناك « صحبة » حقيقية تتآلف فيها النفوس ويتجاوز فيها الإعجاب حدود الجمال الجسدي إلى الشخصية والطبع والأخلاق والتوافق ؟

ومن هنا كان هذا الوصف المادي لمظاهر الجمال انعكاساً لأوضاع اجتماعية وليس نزعة « حسية » عند عمر تقابل النزعة النفسية أو « الروحية » عند العذريين . والحق أنه لم يكن هناك « تقابل » أو « مفارقة » حاسمة بين العذريين وعمر بن أبي ربيعة ونظرائه . صحيح أن هناك وجوه خلاف جوهرية بين النزعتين ولكن بينهما مع ذلك « تداخلا » من جانب النزعة العمرية على الأقل .

فلم يكن عمر وأمثاله من الشعراء مجرد طالبي لهو يترجمون مغامراتهم اللاهية إلى شعر ، بل كانوا رجالا يريدون أن يحيوا حياة عاطفية كاملة ، لا هي خيالية مجردة كما يعيشها العذريون ، ولا هي حسية مغرقة في المادية كما يراها كثير من الدارسين .

ولعل هذا التنقل بين النساء والسعي الدائب إلى المغامرة لم يكن إلا تعبيراً من نوع آخر عن هذا القلق الذي كان يعتمل في نفس العربي حينذاك في تلك المرحلة الحضارية الخطيرة التي كان يقف فيها العربي مشدوداً بين نمطين من أنماط الحضارة والسلوك . وما أكثر ما يصف عمر نفسه – على لسان صاحباته – بأنه « طَرِف » ملول ، وما أشدّ صلة الملل بالنفس الرومانسية القلقة التي لا تكاد تظفر بما كانت تظنه غاية مطمحها حتى تنصرف عنه باحثة عن مطمح جديد .

وعن هذه الصفة يقول عمر :

فوجدناك ، إذا خبّرنـــا ، ملـــولا
طَرِفا ، لم تكن كما كنت قلتا [1]

ويقول أيضاً :

متنقّلا ، ذا ملّـــــة ، طَرِفـــا
لا يستقيـــم لواصـــل أبـــــدا

ويقول :

فقالت ، وصدّت ، : أنت صبّ متيّم
وفيك لكل الناس مُطلّبٌ عذرا
ملولٌ لمن يهواك مستطرف الهـــوى
أخو شهوات ، تبذل المذْق والنّزرا [2]

ويقول أيضاً :

لقد أرسلت في السرّ ليلى تلومني
وتزعمني ذا ملّة ، طَرِفا جَلْـــدا

ومن هنا لم يكن شعر عمر خالصا لتلك النزعة المادية وحدها ، بل إن له وجهاً آخر يقترب فيه من الشعر العذري حتّى ليختلط بعض شعره بأشعارهم .

من ذلك قوله [3] :

ألا فاعلمي ، أنا أشدّ صبابـــــة
وأصدق عند البين من غيرنا عهدا

---

(١) الطرف : الذي لا يثبت على صحبة أحد لملله .
(٢) مستطرف : مستحدث . المذق : المخلوط غير الخالص . والنزر : القليل .
(٣) الديوان ص ٩٦ .

غداً ، يكثر الباكون منّا ومنكمُ
وتزداد داري من دياركمُ بعدا
فإن تصرميني ، لا أرى الدهر قرّة
لعيني ، ولا ألقى سرورا ولا سعدا
وإن شئتِ ، حرّمتُ النساء سواكم
وإن شئتِ لم أطعم نقاخا ولا بردا [1]

وقوله واصفا الحب بأنه كالقدر المكتوب كما يفعل العذريون [2] :

قضى مُنْشِرُ الموتى عليّ قضيّة
بحبّك ، لم أملك ولم آتها عمدا
فليس لقرب بعد قربك لذة
ولست أرى نأيا ، سوى نأيكم ، بُعدا
أحبّ الألى يأتون من نحو أرضها
إليّ ، من الركبان ، أقربُهُم عهدا
فما نلتقي من بعد يأس وهجرة
وصدع النوى ، إلا وجدت لها بردا
على كبد قد كاد يُبدي بها النوى
صُدوعاً ، وبعضُ الناس يحسبني جَلدا

وقوله [3] :

ولقد قلتُ ، إذ تطاوَل هجري :
ربِّ ، لا صبر لي على هجر هند

(١) النقاح : الماء البارد العذب .
(٢) الديوان ص ٩٧ .
(٣) الديوان ص ١١١ .

ربّ ، قد شفني وأوهن عظمي
وبراني وزادني فوق جهدي
ربّ ، حمّلتني من الحب ثقلا
ربِّ ، لا صبر لي ولا عزم عندي
ربّ ، عُلِّقتها تُجدّد هجري
ذاك ، والله ، من شقاوة جدي !
ليس حبي لها ببدعة أمر
قد أحبّ الرجال قبلي وبعدي
جعل الله من أحب سواكم
من جميع الأنام ، نفسك يفدى

وقوله [1] :

فما ليلة تمضي على الناس تنجلي
ولم أُذْرِ فيها عبرةً تخضل النحرا
عليك ، ولم أشرق بريق ، ولم أجد
من الحب سَوْراتٍ على كبدي فطرا [2]
ولكن قلبي سيق للحَيْن نحوكم
فجئتُ ، فلا يُسراً لقيتُ ، ولاصبرا

ولعلنا قد لاحظنا وجهاً من الشبه في الصياغة الفنية المعتمدة على التكرار بين شعره وشعر العذريين ، في مقطوعته الدالية السابقة التي يكرر فيها « ربّ » أربع مرات في ثلاثة أبيات ، مع ما فيها من تصريحهم المعهود بالعجز واليأس .

ومن هذا القبيل قوله مرة أخرى [3] :

---

(1) الديوان ص ١٣٢ .
(2) سورات : سطوات . فطرا : أي صدعا وشقا .
(3) الديوان ص ٣٢ ٢ .

ومن أجل ذات الخال أعملت ناقتي
أكلفها سير الكلال مع الظلْـع

ومن أجل ذات الخال يوم لقيتهـا
بمندفع الأخباب . سابقني دمعي

ومن أجل ذات الخال آلف منزلا
أحلّ به ، لا ذا صديق ولا زرع

ومن أجل ذات الخال عدت كأنني
مخامِرُ داءٍ داخل ، أو أخو رِبْع [1]

ألم تر ذات الخال أن مقاهـا
لدى الباب ، زاد القلب رَدْعاً على ردع !

وتردد في شعره ألفاظ اللوعة والتوجع المعهودة عند العذريين ، كما في قوله [2] :

فواكبدي ! من خشية البين بعدما
رجوت نوالا من عُتَيْمة ينفعُ

فقـد تركتني لا ألـذ لخُلـة
حديثا ، ونفسي نحوها تتطلـع

كما تردد صيغ النداء والاستفهام والتعجب مقرونة بالتعبير عن شدة الوجد ، والإشارة إلى العاذلين ، كما في قوله [3] :

أيـا من كـان لي بصرا وسمعا
وكيف الصبر عن بصري وسمعي ؟

(1) الربع الحمى .
(2) الديوان ص ٢٣٧ .
(3) الديوان ص ١٤٤

يجنّ بذكرهــا أبـــداً فــؤادي
يفيض ، كما يفيض الغَرْبُ ، دمعي [1]
يقول العاذلون : نأت فدعهــــا
وذلك حين تهيامي وولعـــــي
أأهجرهــا ، وأقعد لا أراهـــا
وأقطعها ، وما همّت بقطعي ؟
وأقسم لـــو حلمت بهجر هنــد
لضاق بهجرها في النوم ذرعي !

ولعل أكثر أبياته اقتراباً من روح العذريين وأسلوبهم قوله من مقطوعته المعروفة [2] :

أعبْدةُ ، ما ينسى مودّتك القلبُ
ولا هو يُسليه رخاء ولا كَرْبُ
ولا قولُ واش كاشح ذي عداوة
ولا بعدُ دار ، إن نأيتِ ، ولا قرب
وما ذاك من نُعْمى لديك أصابهــا
ولكنّ حبّاً ما يقاربـــه حب
فإن تقبلي يا عبْدَ توبـــة تـــائب
يتبْ ، ثم لا يوجدْ له أبداً ذنب
أذِلُّ لكم يا عبد فيما هــويتمُ
وإني ، إذا ما رامني غيركم ، صعب
وأعذل نفسي في الهــوى فتعقّني
ويأصرني قلب بكم كلف صب [3]

---

(1) الغرب : الدلو .
(2) الديوان ص ٦٤ .
(3) يأصرني : يعطفني

وفي الصبر عمن لا يواتيك راحة
ولكنه لا صبر عندي ولا لب

ولسنا نريد بهذه النماذج أن نثبت أن عمر بن أبي ربيعة كان شاعراً عذريا ، ولا أن ننكر ما ذكر الدارسون عنه من ميله إلى اللهو وتصويره للجانب المادي في الحب ، ولكنا نريد أن تكتمل صورته من خلال دراستنا لشعره غير متأثرين بما يروى عن سلوكه وحياته ، ولا محملين إشاراته في نهاية وصفه لمغامراته أكثر مما تحتمل . ولا مقابلين بينه — بالضرورة — وبين الشعراء العذريين وكـأن الاتجاهين طرفا نقيض. فالحق أن عمر بن أبي ربيعةيمكن—كما ذكرنا— أن يكون الجانب المدني في شعر ذلك العصر للتعبير عن روح تلك النقلة الحضاريـــة الخطيرة وما أحدثته في روح العربي من حيرة وقلق .

على أن هناك وجهاً آخر من وجوه الحياة في المجتمع العربي حينذاك يمكن أن يكون له أثره فيما نرى في شعر عمر بن أبي ربيعة من تنقل بين النساء ومن محاكاته لأحاديثهن ووصفه لمجالسه بينهن . فقد زاد تحضر مكة والمدينة ونشأت طبقة من الرجال والنساء على مستوى طيب من « ثقافة العصر » ومستوى عال من المكانة الاجتماعية والثروة ، تتطلع إلى أن تحيا حياتها كما ينبغي أن يعيش المرء في مجتمع متحضر . أما الرجال فقد كان الطريق أمامهم إلى هذا التكامل ميسورا إلى حد كبير ، يستطيع الواحد منهم أن يجد وأن يلهو وأن يزاوج بين الدين والدنيا في غير حرج ، لأن ذلك عنده هو النمط الطبيعي للحياة المتحضرة . وأما النساء فقد كان طريقهن أكثر عسرا ، ولم يكن أمامهن من سبيل إلى تحقيق شيء من « الوجود الاجتماعي » و « الرضى العاطفي » إلا بأن يرتبطن ببعض من يشيد بذكرهن ويطري محاسنهن ويذكرهن بأسمائهن أحياناً أو يكنى عنهن أحياناً أخرى خالقاً منهن بذلك « سيدات مجتمع » إن صح هذا التعبير .

، ومن هنا نستطيع أن نفهم تنقل عمر بين النساء من ناحية وتصويره النساء مقبلات عليه عاشقات إياه من ناحية أخرى .

كان عمر يتنقل بين النساء لأنه يعيش في مجتمع متحضر وهو مع ذلك مجتمع « انفصالي » في الوقت نفسه . ومن هذا التناقض بين هاتين الطبيعتين كان لا بد أن ينشأ صراع في نفوس الشباب من ذوي الجاه والمال ممن يريدون أن يحيوا حياة حضرية كاملة .

ولا شك أن وجود المرأة وقيام صلة ما بين الجنسين من أهم مظاهر هذا التكامل . ولم تكن هناك وسيلة لقيام هذه الصلة إلا بتلك اللقاءات العارضة أو التي يحتال لها الشباب احتيالاً في مواسم الحج أحياناً أو في حياتهم العادية أحياناً أخرى كلما سنحت الفرصة وغفل الرقباء . ولهذا لم يكن غريبا أن يجمع فتى شاعر كعمر بن أبي ربيعة بين حديثه اللاهي عن النساء ، وتعبيره العذري عن عاطفة الحب . فلم يكن هذا السعي وراء النساء نابعاً من« تكوين» نفسي خاص أو فلسفة واضحة تغلب المتعة الحسية على المتعة النفسية ، ولكنه كان جانباً من جوانب الحياة عند الشاعر لا يناقض إحساسه بالمعاني النفسية والحب الصادق . وأغلب الظن أنه كان يجد من الشوق المخلص للقاء من يسعى إليها ما كان يجده الشاعر العذري في تطلعه إلى لقاء صاحبته . وعمر شاعر يعبر عن هذه الحياة بوجهيها المتكاملين ، شعور صادق بالحب ، ومحاولات للقاء تخلع عليها النساء طابعاً خاصاً تبدو معه على شيء من التحلل و «المادية» وإن لم تكن متحللة ولامادية بالمعنى الصحيح ، فقد كانت تلك الطائفة من النساء ذوات المكانة أو «الثقافة» يردن أن يحققن لأنفسهن شيئاً من المكانة الاجتماعية في نطاق ما يسمح به ذلك المجتمع الانفصالي . ولم يكن هناك ما هو أنسب من أن يربطن أسبابهن بسبب فتى من فتيان قريش وشاعر مرموق يلهج الناس بشعره ويتغنى به المغنون . فأمثال عمر في ذلك المجتمع كانوا عند هؤلاء النساء كنجوم المسرح والسينما والتليفيزيون في هذا العصر ، موضع الإعجاب من ناحية ووسيلة شهرة من ناحية أخرى .

ولعل مما يؤيد هذا الرأي أن كثيراً مما يصور عمر من مغامرات لا يقتصر

على صاحبته وحدها ، بل تسهم في إعداد اللقاء أو تشارك في مجلسه حين يتم اللقاء نساء أخريات من صديقات تلك التي جاء يزورها الشاعر ، وكأن الأمر يأخذ لديهن صورة « مغامرة اجتماعية » طريفة . من ذلك ما يرويه في قصيدة عينية معروفة عن هند و « أتراب لهند » احتلن للقائه بأن أرسلن إليه من يغريه بلقائهن ، دون أن يعلم عمر أنه رسول منهن ، حتى إذا جاءهن أخبرنه بالسر ، وأنهن قد دبرن بأنفسهن هذا اللقاء . يقول الشاعر [1] :

فلما تواقفنا وسلّمتُ ، أشرقت
وجوه زهاها الحسن أن تتقنّعا

تَبالَهْنَ بالعرفان لما عرفنني
وقلن : امرؤ باغ ٍ أكلَّ وأوضعا [2]

وقرّبن أسباب الهوى لمتيّم
يقيس ذراعا كلما قِسن إصبعا

فلما تنازعنا الأحاديث قلن لي
أخِفتَ علينا أن نُغَرَّ ونخدعا ؟

فبالأمس أرسلنا بذلك خالدا
إليك ، وبيّنا له الشأن أجمعا

فما جئتنا إلا على وفق موعد
على ملأ منا خرجنا له معاً

رأينا خلاء من عيون ، ومجلسا
دَميث الرّبى سهل المحلة ممرعا

وقلنا : كريم نال وصل كرائم
فحق له في اليوم أن يتمتعا

---

(١) الديوان ص ٢٢٨ .

(٢) باغ : يبغي بعض إبل ضالة . أكل وأوضعا : أي أتعب بعيره بالسير السريع .

ومن هذه الأبيات نرى أن بعض هذه اللقاءات لم يكن يزيد على « لهو » اجتماعي تريد به هؤلاء النسوة أن يلقين ذلك « النجم » الذي يتحدث عنه المجتمع المكي وأن يربطن أسبابهن بسببه ، وهو سعيد كأي فتى بهذا اللقاء يصفه في شعره مُدِلا على غيره من الشباب الذين لا يتاح لهم مثله. وما «وَصْل الكرائم » إلا ذلك المجلس من الأنس والسمر ، فتلاقي الجنسين في مجتمع انفصالي لا سبيل فيه إلى اللقاء إلا على هذا النحو .

ومن ذلك قوله [1] أيضاً :

تذكرتُ ، إذ قالت غَداة سُوَيقة
ومقلتها من شدة الوجد تدمع

لأترابها : ليت المُغيريّ ، إذ دنت
به دارُنا منا ، أتى فيودّع

فما رِمتها حتى دخلت فجاءة
عليها ، وقلبي عند ذاك يروّع [2]

فقلن حِذَارَ العين لما رأينني
لها : إن هذا الأمر أمر مشنّع

فلما تجلى الرَّوعُ عنهن قلن لي :
هلمَّ ، فما عنها لك اليوم مدفع

فظِلتُ بمرأىً شائق ومسمع
ألا حبذا مرأى هناك ومسمع !

ومنه قوله [3] :

---

(١) الديوان ص ٢٢٣ .

(٢) رام يريم : أي انتقل أو برح .

(٣) الديوان ص ٢٩٤ .

فلمتُ واستأنست خيفة أن يرى
عدو مكاني أو يرى كاشح فعلي

فقالت ، وأرخت جانب السّتر : إنما
معي ، فتحدّثْ ، غير ذي رقبة أهلي

فقلت لها : ما بي لهم من ترقّب
ولكنّ سِرّي ليس يحمله مثلي

فلما اقتصرنا دونهنّ حديثنا
وهن طبيبات بحاجة ذي التّبْل (١)

عرفن الذي تهوى فقلن لها : ائذني
نطُفْ ساعة في طيب ليل وفي سهل

فقالت : فلا تَلْبثْن ، قلن : تحدّثي
أتيناك ، وانسّبن انسيابَ مها الرمل

فقمن وقد أفهمن ذا اللب أنما
فعلن الذي يفعلن من ذاك ، من أجلي

وهكذا كان المجتمع النسائي يطل على مجتمع الرجال من خلال الاتصال بعمر وأمثاله ، وكان النساء يلقينه مجتمعات أحياناً ليسمرن معاً ، أو محتفيات به أحياناً أخرى ثم يخلين بينه وبين صاحبته بعد حين .

ولم يكن حديث عمر إذن عن مغامراته تلك حديث شاب مفتون بنفسه نقض تقاليد الغزل في الشعر — كما يرى أغلب الدارسين — وإنما كان مثالاً لشباب كثيرين يحبون أحياناً حبا صادقاً ويلهون أحياناً لهوا بريئاً أو غير بريء ويتحدثون عن ذلك كله فيما بينهم أو يصورونه شعراً إذا كانوا شعراء كعمر ، ممثلين بذلك طبيعة الحياة في مجتمع حضري . ولسنا في حاجة إلى أن نلتمس كثيراً من الأسباب لظهور عمر أو غيره من الشعراء ، في التطور الحضاري والفني ،

---

(١) التبل : سقم الفؤاد .

وإن كان لهذا التطور أثره في ذلك بلا شك ، فإنه — كما نرى — من « طبيعة الأشياء » في مثل تلك المجتمعات الحضرية التي لا يتاح فيها لقاء الجنسين على نحو مشروع .

على أن بعض الدارسين مع ذلك قد أولوا حديث عمر عن نفسه في شعره عناية كبيرة ، وعدّوه ظاهرة جديدة في الشعر العربي تنبىء عن «شذوذ نفسي» . وفي هذا يقول الدكتور شوقي ضيف [1] ، معللا ذلك بما يكاد يشبه النرجسية وعقدة أوديب » عند عمر :

« .. ومعنى ذلك أن عمر في ديوانه وغزله قد حول الغزل من الرجل إلى المرأة . فالصورة العامة في غزله أنه معشوق لا عاشق ، وعمر في ذلك يعبر عن تطور جديد في الحياة العربية ، فقبله لم نكن نعرف شاعراً يصبح شخصه موضوع الغزل في غزله ، إنما شخص المرأة هو الموضوع المعروف للغزل . وبعبارة أخرى ، كانت المرأة قبل غزل ابن أبي ربيعة هي المعشوقة ، أما في غزله فقد تحولت إلى عاشقة ، كما تحوّل عمر نفسه من عاشق إلى معشوق .

ولعل هذا ما جعل عمر يتفرد في غزله بشخصية واضحة ، لم يستطع أحد أن يجاريها ، لأن عمر نفسه ليس من السهل أن يوجد مراراً ، إذ لا بد للشاعر من ظروف كثيرة تحوله من عالم العاشقين إلى عالم المعشوقين . لا بد أن يكون له ثراء عمر ، وأن تكون له أمه التي عاشت له ، وعاشت تعشقه ، وأيضاً لا بد أن يوجد مجتمع مكة وما فيه من نساء أصبن شيئاً من الحرية فكثر الاختلاط بينهن وبين الرجال ، على نحو ما كثر بين نساء مكة وابن أبي ربيعة .

ومهما يكن ، فإن هذا جانب واضح في غزل عمر ، بل هو خاصة تميزه عن غيره من الغزلين في تاريخ الشعر العربي . فقد انعكست العاطفة عنده ، وشذت هذا الشذوذ الذي حوله من عاشق إلى معشوق ، فإذا النساء هنّ اللائي يطلبنه ،

---

(١) التطور والتجديد في الشعر الاموي ص ٢٥٠ .

وإذا هو الذي يُدِلّ عليهن ويختال ، على نحو ما نرى في قوله :

قالت لتِرْب لهـــا تحدّثهـــا : لنفسدنّ الطواف في عمـــر
قومـــي تصدّيْ لــــه ليعرفنـــا ثم اغمزيـــه يا أخت في خفَـــر
قالت لها : قد غمزتُه فـــأبَى ثم اسبطرّت تسعى على أثري [1]

فعمر هو المتبوع لا التابع ، وهو المطلوب لا الطالب ، وهو المعشوق لا العاشق . فالنساء يفتنّ به ، ويتصدّين له ، وينتهزن كل فرصة للقائه ، ويشرن له باليد حيناً وبالعين حيناً ، وهو في كل ذلك لا يعني ولا يلتفت دلالاً وتيهاً وإعجاباً بنفسه وجماله ... فهو الذي تستعر له قلوب النساء حين يفرّ من أيديهن ، وهو الذي يذيب قلوبهن كمدا وحسرة حين ينصرف عنهن . إنه هو المعشوق الذي يستصبيهن والمحبوب الذي يعذبهن . وهل في مكة من فتاة أو سيدة إلا قد براها حبه ، وإنها لتنظر من وراء الكوى والخروق ممرّه ، لتملأ عينيها بجماله وحسنه ! »

ويرى الدكتور شكري فيصل مثل هذا الرأي – فيقول [2] :

« وفي شعر عمر نماذج كثيرة يتحدث الشاعر فيها عن نفسه حديثاً مباشرا حيناً ، وحيناً آخر من خلال نفوسهن وعبر نظراتهن . إنه لا يتحدث عن حبه بل عن حب الصبايا له وتطلعهن إليه . وإنه لا يصف وقع حب صاحبته في نفسه فِعْلَ جميل مثلا قدْرَ ما يصف وقع حبــه في قلبها هي . إن حبه كان بتعبير آخر ، فخراً وإشادة بأكثر مما كان تذللا وانكسارا .وأين هو في ذلك من حب

(١) اسبطرت : أسرعت .

(٢) تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام ص ٣٨٩ .

العذريين الذي نشهد فيه فناء الذات ، والذي يكون وقوف الشاعر فيه عند ذاته وقوف الذي يريد أن يبين عن عمق هذا الحب وعن مداه ، لا وقوف المفتخر المشيد ؟ .. ولعل من مظاهر هذا الفخر أن يُنطق به صواحبه في أقوالهن، وأن يعبرن عنه بذلك في أفعالهن ، فهن اللواتي يرسلن إليه الرسل ، وهن اللواتي يخرجن إليه ويغامرن من أجله ، ويستعطفنه ، ويدعونه باكيات بين يديه ، ويدعون على أنفسهن من أجله ، ويدعون له بأن يحفظه الله وأن يجيره حاضراً ومسافراً وأن يرده إليهنّ . وما أكثر ما أشدن بجماله ، وأعجبن بشبابه ، وتمنّين موافقته في ساعة صفاء ... »

ولسنا ننكر وجود هذه الحقائق في شعر عمر ، لكنا نرى أن في تصويرها على هذا النحو وكأنها الجانب الأوحد للصورة وعلى أنها تمثل شذوذاً نفسياً عند الشاعر ، شيئاً غير قليل من المبالغة .

فالحق أن الحديث عن تلك اللقاءات كان شيئاً مألوفاً ، حتى عند العذريين أنفسهم ، إذا ما أتيح لهم على هذا النحو ، وقد نجد عندهم — على اختلاف في الدرجة — ما نجده عند عمر من إعجاب بنفسه أو تصوير لإعجاب النساء به . يقول جميل [1] مثلا :

بينما هنّ بالأراك معاً
إذ بدا راكب على جمله
فتأطّرْن ثم قلن لها
أكرميه ، حُيّيتِ ، في نُزُله
فظللنا بنعمة واتكأنا
وشربنا الحلال من قُلله [2]

(١) ديوان جميل ص ٥٢ .
(٢) القلل : ج قلة ، الجرة .

ويقول [1] :

إني، عشيةَ رُحْتُ، وهي حزينة
تشكو اليَّ صبابة، لصبورُ

وتقول: بِتْ عندي، فديتك، ليلة
أشكو إليك، فإن ذاك يسير

غرّاء مبسامٌ، كأنَّ حديثها
درٌ تحدّر نظمه، منثور

لا حسنها حُسنٌ، ولا كدلالها
دلٌ، ولا كوقارها توقير

ويصف مغامرة له في زيارتها فيقول أيضاً [2] :

ولست بناس أهلها حين أقبلوا
وجالوا علينا بالسيوف وطوّفوا

وقالوا: جميل بات في الحيّ عندها
وقد جرّدوا أسيافهم، ثم وقفوا

وفي البيت ليث الغاب، لولا مخافةٌ
على نفس جُمْل، والإله، لأرعفوا [3]

هممتُ، وقد كادت مراراً تطلعت
إلى حربهم نفسي، وفي الكف مُرْهَفُ

ويقول مرة أخرى متحدثاً عن لقاء كلقاء عمر في جملة من النساء [4]

(1) الديوان ص ٦٠ .
(2) الديوان ص ٣١ .
(3) أرعفوا : سالت دماؤهم .
(4) الديوان ص ٣٤ .

وبيض غريرات يثُنى خصورَها
إذا قمن ، أعجازٌ ثِقال وأسوُقُ
غرائرَ لم يعرفن بؤس معيشة
يجُنّ بهن الناظر المتنــوِّق
وغلغلت من وجد إليهن بعدما
سريتُ ، وأحشائي من الخوف تخفق
معي صارم قد أخلص القَيْنُ صقله
له — حين أغشيه الضريبة — رونق [1]
فلولا احتيالي ضِقن ذراعاً بزائر
له من صبابات إليهن أوْلق [2]

وإذا كان عمر يقول :

وكنّ إذا أبصرنني ، وسمعنني
سَعَين ، فرقّعن الكُوى بالمحاجر [3]

فإن جميلا يقول :

سَدَدْن خصاص الخيم لما دخلنه
بكلّ لبان واضح وجبين [4]

ولسنا نريد بهذا أن نخلط بين هذين الاتجاهين أو نتجاهل الفروق الواضحة بينهما في موقف الشاعر العام من التجربة العاطفية وتصويره لها ؛ بل نريد أن نؤكد أن أمثال هذه الأحاديث في مجتمع كذلك المجتمع كانت شيئاً مألوفاً .

---

(١) القين : الحداد وصانع السيوف . الضريبة : ما يضرب بالسيف وغيره .
(٢) أولق : جنون .
(٣) رقعن الكوى بالمحاجر : أي سددن بعيونهن فتحات الخيمة وهن يتطلعن إليه من ورائها
(٤) الخصاص : الخرق ، اللبان ، الصدر .

لأن اللقاء نفسه لم يكن شيئاً يمكن أن يغفله الشاعر أو يصوره دون « إعجاب » بنفسه إذا استطاع أن يصل إلى ما يريد برغم التقاليد والرقباء .

على أن للكثير من المقطوعات التي يتحدث عمر فيها عن فتنة النساء به وجهاً أخر يبين أن الحب عنده عاطفة مشتركة وإعجاب متبادل ، وأنه كلما أفصحت له صاحبته عن حبها ، أفصح هو عن حب لا يقل حرارة وإخلاصاً . وهو يرسم صورة صغيرة أنيقة لهذه العاطفة المشتركة فيقول (١) :

بنفسيَ من أشتكِي حبّـــهُ
ومن إن شكا الحبَّ لم يكـذبِ
ومن إن تسخّط أعتبتُـه
وإن يرني ساخطاً ، يُعتب
ومن لا أبالي رِضَى غـيرِه
إذا هوَ سُرّ ولم يغضـب
ومن لا يطيع بنا أهلَـه
ومن قد عصيتُ له أقـربي
ومن لو نَهانيَ ، من حبـه ،
عن الماء ، عطشانَ ، لم أشرب
ومن لا سلاح له يُتّقَى
وإن هو نُوزِل ، لم يُغلَب

وهو يصف لوعة صاحبته عند فراقه ، ثم يختم بتصويره لوعته هو أيضاً لهذا الفراق فيقول (٢)

ولقد حفظتُ ، وما نسيت مقالها
عند الرحيل : هجرتَني ، حبّي !

(١) الديوان ص ٦٢ .
(٢) الديوان ص ٥٢ .

قالت رُمَيلة حين جئت مودّعا
ظلماً بلا تِرّة ولا ذنب :
هذا الذي ولّى فأجمع رحلة
وابتاع منا البعدّ بالقرب
فأجبتها والدمع مني مُسبل
سَكبٌ ، ودمعي دائم السكب
أن قد سلوت عن النساء سواكم
وهجرتهن ، فحبّكم طبي !

ويقول معبراً عن هذا الحب المشترك [1] :

بنفسيَ من شفني حبّه
ومن حبّه باطن ظاهر
ومن لست أصبر عن ذكره
ولا هو عن ذكرنا صابر
ومن إذ ذُكِرنا ، جرى دمعه
ودمعي لذكرى له ، مائر [2]
ومن أعرف الود في وجهه
ويعرف ودي له الناظر

ويقول موازناً بين حزن صاحبته وحزنه لحظة الوداع [3] :

قالت : تُشيِّعنا ؟ فقلت صبابةً :
إن المحب لمن يحب مشيّع !

(١) الديوان ص ١٣٨ .
(٢) مائر : جار
(٣) الديوان ص ٢٤٠ .

فاسترجعت وبكت لما قد غالها
إن الموفّق ، فاعلموا ، مسترجع

فتبعتهم ومعي فؤاد موجع
صبٌّ بقربهم ، وعين تدمعُ

ويقول مرة أخرى [1]

أرسلت هندٌ إلينا رسولا
عاتبا : أنْ ما لنا لا نراكــا ؟

فيم قد أجمعت عنا صدودا ؟
أأردت الصرم : أم ما عداكا ؟

إن تكن حاولتَ غيظي بهجري
فلقد أدركتَ ما قد كفــاكا

قلتُ : مهما تجدى بي ، فإني
أظهر الودّ لكم فوق ذاكا

وقد سبق الدكتور طه حسين إلى الرأي القائل بالاتجاه الحسي عند عمر وبافتتانه بنفسه فقال [2] :

« ولنختصر حكمنا في عمر بن أبي ربيعة . كان هذا الحب حسيّاً صادقا ، متنقلاً بطبعه ، شديد التأثير في النساء حتى الفتنة . وقد فتن عمر النساء وتيمهن فأخذن يطرينه ويتهالكن عليه حتى فتن بنفسه ، فلم يتغنّ بحبه إياهن كما تغنى بحبهن إياه . » على أن الدكتور طه حسين في مواطن أخرى من مقاله عن عمر قد وضع القضية في موضعها الصحيح فقال [3] :

---

(١) الديوان ص ٢٨٣ .
(٢) حديث الأربعاء ج ١ ص ٣١٤ .
(٣) المرجع السابق .

« .. رأينا أن عمر لم يكن عذريا ، ولم يكن يريد أن يذهب مذهب العذريين ، وإنما كان عمليا محققاً يلتمس الحب في الأرض لا في السماء . ورأينا كذلك أنه لم يكن يذهب في حبه مذهب أصحاب المجون من شعراء العصر العباسي ، فلم يكن يسرف في العبث وإنما كان يقتصد اقتصاداً ويتوسط في حبه توسطاً ، فيعف كثيرا ويعبث قليلا . وكانت ظروف حياته نفسها تكرهه على العفة ، لأنه لم يدع امرأة شريفة من قريش إلا شبّب بها ، وما كان له أن يتجاوز العفة في هذا التشبيب .... كانت الصلة الجنسية أساس الحياة الأدبية وغايتها بالقياس إلى عمر بن أبي ربيعة . فهو لم يكن يتصور المرأة إلا على أنها مكملة للرجل ، لا يستطيع أن يعيش بدونها كما أنها لا تستطيع أن تعيش بدونه .

ولم يكن عمر يقصر هذه الصلة على معناها المادي وحده وإنما كان يريدها واسعة متناولة جميع أطراف الحياة . ولست أشك في أن عمر كان صديقا للمرأة بالمعنى الحديث الذي نفهمه لصداقة المرأة . كان يريد لها من الحرية مثل ما يريد للرجل ، وكان يريد أن تكون صلة الغزل بين الرجل والمرأة صلة طاهرة لا حرج فيها ولا جناح . وكان يريد أن تظهر المرأة فخرها بجمالها وروعتها كما يظهر الرجل فخره بشجاعته وبأسه . وكان يريد أن تستفيد الجماعة الإنسانية من خلال المرأة كما تستفيد من خلال الرجل . كان يريد أن تزول الفروق بين الجنسين وألا يكون بينهما حجاب . وسواء علينا أشعر بذلك أم لم يشعر ، أكوّن فيه رأياً صريحاً أم لم يكوّن ، فهناك شيء لا شك فيه وهو أن شعر عمر بن أبي ربيعة ليس إلا تغنياً بجمال المرأة وتأثيرها في حياة الرجل ومكانها من نفسه . وكان كل شيء في حياة عمر وسيلة إلى الاتصال بالمرأة وذكرها والتحدث إليها ... وقد ذهب الشعراء مذهب عمر بن أبي ربيعة ، وتأثر النساء تأثرا شديدا بهذه الحركة الغزلية ، فأحببنها وحرصن عليها واجتهدن في تقويتها وتذكية نارها ، واستبقن إلى إرضاء الشعراء وتحريضهم على قول الشعر وإغرائهم بالغزل فيه .

أظنك تستطيع الآن أن تفهم السبب في افتتان النساء بعمر وتنافسهن فيه واستباقهن إلى مودته ، وأظنك تشاركني في الحكم بأن عمر لم يكن مغرورا ولا مفتونا ولا تياها ، كما كان يظن به بعض القدماء ، وكما يظن به بعض المحدثين أيضاً . كان عمر يصف نفسه كثيراً ، وكان يسرف في الوصف أحياناً ، حتى قال له ابن أبي عتيق ذات يوم : لم تشبّب بها وإنما شببت بنفسك . ولكن مصدر هذا لم يكن غرورا ولا فتنة ولا تيها ، وانما كان حب النساء اياه حقا وتهالكهن عليه حقا ... لم يكن عمر مغرورا ولا تياها ، كما انه لم يكن كاذب الحب ولا متكلفه ، وإنما كان صادق الحب حقا ، قويه أيضاً ...» .

ولا نظن أن عمر بن أبي ربيعة كان يسعى إلى « تحرير » المرأة — قاصداً أو عن غير وعي — ولا أنه كان « يريد لها من الحرية مثل ما يريد للرجل » فما كانت أحوال المجتمع العربي حينذاك تسمح بشيء من هذا ولا تقيمه في نفوس أكثر الناس تحررا و « عصرية » . لكن الذي يعنينا من هذه الصورة التي قدمها الدكتور طه حسين إلحاحه على أن عمر كان يريد أن يكون الحب عاطفة مشتركة متكاملة بين الجنسين ، وأن النساء كن يسعين إليه قاصدات أن يذكين نار تلك الحركة الغزلية ليطللن من خلالها على عالم الرجال ويكون لهن بعض شأن وذكر يتناسبان مع مكانتهن الاجتماعية و « ثقافة بعضهن » ، وأن عمر حين كان يذكر لقاءه مع هؤلاء النسوة لم يقلب وضع الغزل في الشعر العربي بل كان يصور هذا الإقبال من النساء عليه ، مفتونا به حينا ، ومحبا حبا صادقا في كثير من الأحيان .

وقد جلى هذا الوضع الدكتور جبرائيل جبور في مقدمة كتابه « حب عمر ابن أبي ربيعة وشعره » فقال :

« ونود أن نقول إن المرأة لا تختلف عن الرجل في شؤون الحب وقد تكون البادئة فيه ، وإن تلكأت في إظهاره للرجل ، ومن هنا ، فكما كان عمر ينشد الجمال ويسعى إلى المرأة ، كانت هناك نساء يحببنه قبل أن يعرف بالأمر ،

بل كان بعضهن يسعين إلى الاتصال به والتحدث اليه والتمتع بمجلسه . فكنّ بهذا أسبق منه في الشعور بهذه العاطفة ، وأحياناً في إظهارها ، . ولعل هذا الذي كان يدفعه احيانا الى التغزل بنفسه وإلى أن يقول مغاليا : كنت وأنا شاب أعشق ولا أعشق . ولكنه صرح من ناحية أخرى ، حين سمع أن بعضهن يتشوقن للقياه ويرغبن في التحدث إليه ، أنه كان أكثر منهن شوقا ورغبة فقال :

وقرّبن أسباب الهوى لمتيّم
يقيس ذراعا كلما قِسْنَ إصبعا

أما كون عمر حضريا ولهذا فهو متهم في حبه ، فليس أيسر من رد هذه التهمة . ولا أرى حضريا واحدا مدركا يمكن أن يقبلها . وإذن فليس الحضريون ولا المعددون مكذبين في حبهم . وليس يعني هذا أن كل محب يجب أن يكون معددا في الحب ، أو حضريا ليكون حبه صادقا ، ولكن الذي نذهب إليه هو أن الحب ليس مقصوراً على البداة وليس يحتم فيه أن يقصر دائماً على فتاة واحدة كما كان شأن العذريين في الأخبار التي قصها عنهم الرواة ... وليس هذا في الحب الجسي وحسب ، بل في الحب المتكامل أيضاً ، ذلك الحب الذي يثيره الجمال والخير من جميع النواحي المادية والروحية » .

ويبدو أن سلوك عمر ونظرائه وما روي عنهم من عبث قد تسلل إلى أحكام الدارسين لشعر هؤلاء الشعراء ، وإن جهدوا أن يدرسوا هذا الشعر دراسة موضوعية علمية محايدة . وليس أدل على ذلك من أن ينسب الأحوص إلى اتجاه عمر وأن يوصف بالعبث والانحراف ، كما في قول الدكتور طه حسين [٢] :

« كان الأحوص فاجراً بأوسع ما تدل عليه هذه الكلمة . كان يشرب

---

(١) حديث الاربعاء ج ١ ص ٢٦٦ ، ٢٧٠ .

ويسرف في الشرب وكان يحب النساء ... وكان بنو أمية معذورين في القسوة عليه وأخذه بما أخذوه به من شدة ... ثم لها عن الناس ودينهم وشؤونهم المختلفة بهذه اللذات المنكرة التي كان يتهالك عليها تهالكا شديدا . وأنا أصدق أنه قال تلك الجملة المنكرة التي أخجل أن أرويها في هذا الحديث ، والتي تمثل نفسا فاجرة حقا ، لا تحفل بأدب ولا مروءة ولا دين ... كان - إذا أراد - وفيا حسن الحديث إلى من يحب ، ولكنه كان عابثاً أيضاً ، وكان يلهو بالغزل كما يلهو بالهجاء ، فكان يكذب على نساء الأنصار فيحرجهن ويحرج أزواجهن » .

وفي هذا القول حكمان أحدهما « أخلاقي » يتناول سلوك الشاعر في الحياة ، والآخر فني يربط شعره بما هذا السلوك من لهو وعبث .

على أننا لو استقرأنا شعر الأحوص لتبين لنا أنه شعر لا يختلف في أغلبه عن شعر العذريين في عفته وحرارة عاطفته وأسلوبه الفني ، حتى لنذكر عند سماعه بعض شعر المجنون أو جميل أو ابن الدمينة ، كقوله [٢] مثلا :

وإني ليدعوني هوى أم جعفر
وجاراتها من ساعةٍ فأجيبُ
وإني لآتي البيت ما إنْ أحبّه
وأُكثر هجرَ البيت وهو حبيب
تطيب ليَ الدنيا مراراً ، وإنها
لتخبُثُ حتى ما تكاد تطيب
وإني إذا ما جئتكم متهللا
بدا منكمُ وجهٌ عليَّ قَطوب
وأغضي على أشياءَ منكم تسوؤني
وأُدعى إلى ما سرّكم فأجيب

(١) ديوان الأحوص ٧٧ .

وأحبس عنك النفس ، والنفس صبّة
بقربك ، والممشى إليك قريب

وما زلت من ذكراك حتى كأنني
أميْمُ ، بأفياء الديار سليب

أبثك ما ألقى ، وفي النفس حاجة
لها بين جلدي والعظام دبيب

هَبيني أمراً ، إمّا بريئا ظلمته
وإما مسيئا مذنبا ، فيتوب

فلا تتركي نفسي شعاعا فإنها
من الحزن قد كادت عليك تذوب

لك الله ، إني واصل ما وصلتِني
ومُثْنٍ أما أوليتني ومثيب

وآخذ ما أعطيتِ عفوا ، وإنني
لازْوَرُّ عما تكرهين ، هيوب

ويعلق صاحب الأغاني على هذه الأبيات بقوله : « هكذا ذكره الأخفش في هذه الأبيات الأخيرة ، وهي مروية للمجنون في عدة روايات ، وهي بشعره أشبه »[1] .

والحق أن الأبيات وردت في ديوان المجنون ، لكن ذلك لا يقدح في المعنى الذي أردناه من بيان هذا الاتجاه العذري عند الأحوص حتى يختلط شعره بأشعار العذريين .

على هناك من الشعر الثابت للأحوص ما يؤكد مرة أخرى هذا الاتجاه

---

(١) الأغاني جـ ٦ ص ٥٢ .

العذري الذي يناقض ما يعرف عن سلوكه من عبث ، كما في قوله [1] :

أفي كل يوم حبّةُ القلب تُقرعُ
وعيني ، لبين من ذوي الودّ ، تدمعُ؟

أبالجدّ أني مُبتَلىً كلَّ ساعة
بهمٍّ ، له لوعاتُ حزن تَطلّع ؟

إذا ذهبتْ عني غواش لعبرة
أظلّ لأخرى بعدها أتوقع

فلا النفس من تهمامها مستريحة
ولا بالذي يأتي من الدهر تقنع

وهاج لي الشوق القديم حمامة
على الأيك ، بين القريتين تَفجّع

مطوّقة تدعو هديلا ، وتحتها
له فننٌ ذو نضرة يتزعزع [2]

وماشجوها كالشجو مني ولا الذي
إذا جزعتْ مثلُ الذي منه أجزع

فقلت لها : لو كنتِ صادقة الهوى
صنعتِ كما أصبحتُ للشوق أصنع

ولكن كتمتِ الوجدَ ، إلا ترنّما
أطاع له مني فؤاد مروّع

وما يستوي باكٍ لشجوٍ ، وطائرٌ
سوى أنه يدعو بصوت ، ويسجع

---

(١) الديوان ص ١٣٧ .
(٢) يتزعزع : يتحرك . وأصل المعنى وتحتها ذو نضرة يتزعزع له فنن .

بلى ، أنا مما قد بدا منك ، فاعلمي
أصبّ بعيدا منك قلبا وأوجع [1]

ولو أن ما أعنى به كان في الذي
يؤمل في معروفه اليـوم مطمع !

ولكنني وُكلت من كل باخل
عليّ بما أعنى به وأمنـع

أجِدَّك ، لاتنسى سعادَ وذكرها
فيرقأ دمعُ العين منك ، فتهجع!

طربتَ ، فما ينفكُّ يحزنك الهوى
مودِّعُ بينٍ راحلٌ ، ومودَّع

أبى قلبها إلا بعادا وقسوة
ومال إليها ودُّ قلبك أجمع

أفِقْ أيها المرء الذي بهمومه
إلى الظاعن النائي المحلّةِ ينزع

فما كلُّ ما أمّلته ، أنت مدرك
ولا كلّ ما حاذرته عنك يُدفع

ولا كلّ ذي حرص يزاد بحرصه
ولا كل راجٍ نفعَه المرءُ ، ينفع

إذا ما أتى من نحو أرضك راكب
تعرّضت واستخبرت ، والقلب موجع

فأبدا إذا استخبرتُ ، عمداً بغيرها
ليخفى حديثي ، والمخادع يخدع

وأخفي ، إذا استخبرتُ ، أشياء كارها
وفي النفس حاجات إليك تطلّع

---

(١) يريد الشاعر : أصب منك قلبا بكثير .

فسرُّك عندي في الفؤاد مكتَّم
تضمَّنه منّي ضمير وأضلُع

والحق أني لم أعثر في ديوان الأحوص على غزل يمكن أن يكون صورة لحياته اللاهية ، أو يمكن أن يبرر نسبته إلى النزعة الحسية أحيانا ، أو الفجور أحيانا كما رأينا عند بعض الدارسين .

لكن ، لعل العرجي ، هو أكثر شعراء هذا الاتجاه شبها بعمر بن أبي ربيعة في طبيعة تجربته وفي صورتها الفنية معا . والعرجي . — كعمر بن أبي ربيعة — عريق النسب في قريش ، فهو من سلالة الخليفة عثمان بن عفان ، وكان كعمر أيضا من شباب مكة المرموقين ، من ذوي الوسامة والفراغ والمال . وقد ربط القدماء بينه وبين ابن أبي ربيعة في السلوك والفن فقال عنه صاحب الأغاني « وكان من شعراء قريش ومن شهر بالغزل منها ونحا نحو عمر بن أبي ربيعة في ذلك وتشبّه به فأجاد . وكان مشغوفاً باللهو والصيد حريصاً عليهما ... وكان أشقر أزرق العينين جميل الوجه [1] » . على أنه في حياته يتميز عن عمر بأنه كان من الفرسان المعدودين ، « وقد حارب مع مسلمة بن عبد الملك بأرض الروم ، وكان له معه بلاء حسن ونفقة كثيرة » فهو إذن يجمع بين الحب والفروسية على نحو قد نتوقع معه أن يخالف عمر في شعره مخالفة ما .

والحق أن هذا الخلاف يتضح في أسلوب العرجي أكثر مما يتضح في طبيعة التجربة عنده . فأسلوبه أكثر صقلا وتماسكا ، وأقل إلحاحاً على محاكاة الحوار النسائي « العادي » الذي خلع على شعر عمر ما عرف به من ليونة و « ظرف » . وهو لا يضحّي باستقصاء الصورة الشعرية — مثلما يفعل عمر — في سبيل تحقيق هذا الحوار بل يرسم صوره بكثير من العناية والحذق .

أما تجربته فتكاد تكون صورة مما رأينا عند عمر في تصويره لمغامراته

---

(١) الأغاني ج ١ ص ١٤٩ .

الليلية : محاولة لزيارة يدفع الشاعر إليها شوق ملحّ أو رسول من صاحبته ، وتصوير لمشاعر الحذر والخوف ، ثم احتيال للوصول وتعبير عما ينتاب صاحبته من روع وهي تفاجأ بدخوله ، وعودة إلى الطمأنينة والفرح بلقائه ثم فراق ووداع إذا بدا ضوء الصباح .

ونلاحظ على مغامرات العرجي ما لاحظناه على مغامرات عمر من مشاركة أكثر من امرأة في تدبير اللقاء وكأنه سمر تلتقي فيه هؤلاء النسوة بذلك الفتى الشاعر الوسيم المعروف ، يسمعن منه ، ويتوقعن أن يعلو شأنهن إذا ذكرهن في بعض شعره ، ثم انتهاء المغامرة بأيسر إشارة إلى المتع الحسية ، وتواص بالتطلع إلى لقاء جديد .

ولعل خير ما يمثل شعر العرجي هذه الأبيات التي نلمس فيها تركيزاً لا نجده في قصائد عمر ، وإحكاماً في التعبير والتصوير نفتقدهما عنده [1] :

حُورٌ بعثن رسولاً في ملاطفة
ثَقفاً ، إذا غفل النسّاءة الوَهِم [2]
إليّ أن إئتنا هدْءاً إذا غفلت
أحراسُنا ، وافتضحنا إن هموعلموا ! [3]
فجئت أمشي على هول أجَشّمه
تَجَشُّمُ المرءِ هولاً ، في الهوى ، كرمُ
إذا تخوّفتُ من شيء أقول له :
قد جفّ فامض بشيء قُدِّر القلم
أمشي كما حرّكت ريحٌ يمانية
غصنا من البان رَطْبا طلّه الدِّيَمُ

(١) المرجع السابق .
(٢) ثقفا : لبيبا — عقل ، أي عجز .
(٣) هدأ : حين يتقدم الليل ، أو في سكون الليل . أحراسنا : حراسنا

في حُلّةٍ من طراز السوس مُشْربة
تعفو بهُدّابها ما أثّرت قدم [1]

وهنّ في مجلس خالٍ وليس له
عين عليهنّ أخشاها ، ولا ندّم

حتى جلست إزاء الباب مكتتما
وطالب الحاج تحت الليل مكتتم !

أبدين لي أعينا نجْلا ، كما نظرت
أُدْم هِجان أتاها مصعب قَطِم

قالت كُلابةُ : من هذا ؟ فقلت لها
أنا الذي أنت من أعدائه ، زعموا !

أنا امرؤ جدّ بي حبّ فأحرضني
حتى بليتُ ، وحتى شفّني السقم [2]

لا تكليني إلى قوم لو انّهمو
من بغضنا أطعموا الحمي ، إذن طعموا

وأنعمي نعمةً تُجْزَيْ بأحسنها
فطالما مسّني من أهلك النعم

هذي يميَ رهن بالوفاء لكم
فارضَيْ بها ، ولأنف الكاشح الرّغَمُ

قالت : رضيتُ ، ولكن جئتَ في قمرٍ
هلا تلبّثت حتى تدخل الظّلّم !

فبتُّ أُسقَى بأكواس أُعَلُّ بها
من باردٍ طاب منها الطعم والنسم

---

(١) تعفو : تمحو وتزيل . هدابها : طرفها .
(٢) أحرضني : أسقمني وجعلني أشرف على الهلاك .

حتى بدا ساطع للفجــر نحسبه
سـنا حريق بليل حين يضطرم

كفُرّة الفرس المنسوب قد حُسرت
عنه الجِلال تلألأ وهو يلتجم [1]

ودّعتهن ، ولا شيء يراجعني
إلا البنان ، وإلا الأعين السُّجُم

إذا أردن كلامي عنده اعترضت
من دونه عبرات . فانثنى الظلم

تكاد إذ رُمْنَ نهضا للقيام معي
أعجازهن من الأنصاف ، تنقسم

ولعلنا نلاحظ حرص الشاعر – أول ما يحرص – على تصوير ما يكتنف محاولة الوصول من أحاسيس ، وعلى ما ينتهي إليه اللقاء من سمر أكثر من ميله إلى التعبير عن المتع الحسية ، فليس في الأبيات إلا « إشارة » واحدة إلى الرغبة والاشتهاء في بيته « أبدين لي أعينا نجلا .. » . كما نلاحظ تلك المشاركة العاطفية التي اشرنا إليها عند عمر . وهذه اللوعة المشتركة عند الشاعر وصاحباته ، للفراق . ولا ينسى العرجي – كما لا ينسى عمر – أن يؤدي واجب « التقليد الفني » في وصف الجمال بتلك الصورة النمطية المألوفة في البيت الأخير من القصيدة .

---

(١) حسرت : أزيلت . الجلال : ج جل . ما يغطي الدابة ليصونها . تلالا : تلألأ .

دراسة فنية

بناء القصيدة عند عمر بن أبي ربيعة

يتألف ديوان عمر بن أبي ربيعة في أغلبه من مقطوعات لا تبلغ حد القصيدة الطويلة ، ولا نكاد نصادف فيه إلا قصائد طويلة معدودة ، أطولها قصيدته الرائية المعروفة « أمن آل نعم أنت غاد فمبكر » ، ويبلغ عدد أبياتها خمسة وسبعين بيتاً .

وتكاد تدور المقطوعات والقصائد جميعاً حول تجربتين عامتين . أولاهما الشعور بلوعة الفقد والحرمان والتعبير عن الحب الدائم الصادق ، والثانية تصور مغامرات الشاعر الليلية في محاولته للقاء إحدى النساء أو طائفة منهن .

والشاعر في التجربة الأولى يقترب إلى حد كبير من الشعراء العذريين ويعتمد في الأغلب على المقطوعة القصيرة التي لا يزيد عدد أبياتها أحياناً على بضعة أبيات . تصور شعوراً واحداً يعبر عنه الشاعر بأكثر من وجه في أبيات محكمة البناء مركزة الإحساس متقاربة الدلالة . كما في قوله :

ما كنت أشعر ، إلا مذ عرفتكمْ

أن المضاجع تمسي تُنبت الإبَرا

لقد شقيتُ وكــان الحيْن لي سبباً
أن علّق القلب قلباً يشبه الحجرا
قد لمتْ قلبي ، وأعياني بواحدة ،
فقال لي : لا تلمني وادفع القدرا
إن أُكره الطرف يحسُرْ دون غيركمُ
ولست أحسن ، إلا نحوك ، النظرا
قالوا : صبوتَ ، فلم أكذب مقالتهم
وليس يُنسى الصَّبي أنْ واله كبرا [1]

وقد يرسم الشاعر في المقطوعة القصيرة صورة مصغرة من تلك التي يرسمها في قصائده الطويلة لمغامراته مع النساء ، مكتفياً بلمسات سريعة تتضمن أغلب العناصر التي نصادفها في قصائده الطويلة ، كما في قوله :

قالت ثريا لأتراب لها قُطُف :
قُمْن نحيّ أبا الخطاب من كثَب [2]
فطِرْن حبّاً لما قالت ، وشايعها
مثلُ التماثيل قد مُوّهن بالذهب
يرفلن في مُطرفَات السُّوس آونةً
وفي العتيق من الديباج والقصب [3]
ترى عليهن حَلْيَ الدُّر متّسقا
مع الزبرجد والياقوت ، كالشُهب
قالت لهُنّ فتاة كنت أحسبها
غريرة برجيع القول واللعب :

(١) الديوان ص ١٧٥ .
(٢) قطف : جمع قطوف أي القصيرة الخطى .
(٣) المطرفات ج مطرف وهو رداء من خز . السوس : اسم مكان .

هذا مقــامٌ شنوع لا خفــاء به
ألا تخفن من الأعداء والرُّقب [١] ؟

على أن الشاعر كثيراً ما يخرج على هذه الوحدة الموضوعية ، سواء في مقطوعاته أم في قصائده الطويلة ، فيبدؤها بما يبدو كأنه احتذاء لمطالــع كثير من القصائد الجاهلية الطويلة . ومنهجه في هذا أن يبدأ بالاشارة إلى الأطلال في بضعة أبيات لا تتجاوز في الغالب ثلاثة أو أربعة ، ثم تسلمه الأطلال إلى رؤى الماضي وحديث الذكريات .

والشاعر في وصفه للأطلال لا يحاول أن يبتكر ، بل يستخدم الصور والعبارات المألوفة في الشعر الجاهلي ، حتى ليذكرنا أحياناً بأبيات بعينها من ذلك الشعر ، كما في قوله :

قــل للمنازل من أثيلــة تنطقِ
بالجزع ، جزع القرن ، لمّا تخلقِ :
حيِّيتَ من طلــل تقادمَ عهدُه
وسُقيت من صوب الربيع المغدق

فإن بيته الثاني يذكرنا بقول عنترة في معلقته :

حييت من طلل تقادم عهــــده
أقوى وأقفر بعد أم الهيـــثم

ومن مظاهر تقليده للمطالع الجاهلية تكراره الحديث عما فعلته الرياح بالأطلال ، كما في قوله :

يا صاح ، قل للربع : هل يتكلم ؟
فيُبين عما سيل ، أو يستعجـــم

---

(١) الديوان ص ٥٦ .

درجت عليه العاصفات ، فقد عفت

آياته ، إلا ثلاثُ جُثَّمُ

وقوله ، منتفعاً أيضاً بالمأثور الجاهلي من تشبيه الطلل بسطور الكتاب :

لمن الديار كأنهن سطورْ

تسدي معالمها الصبّا وتنير ؟

لعبت بها الأرواحُ بعد أنيسها

نكباءُ تطرّد السّفا ، ودَبُور

دار لهند إذ تهيم بذكرها

وإذ الشباب المستعار نضير

وقوله أيضا :

لمن طلل مُوحش أقفرا	فأصبح معروفه منكرا ؟
ولو أنه يستطيع الجواب	لأخبر ، إن سيل أن يُخبرا
ولكنه غيّرته الصبّا	فأمست معالمه دُثَّرا
وكل مُسف له هَيْدَبٌ	إذا ما حدا رعدُه أمطرا

ويذكرنا البيت الأخير أوس بن حجر :

دانٍ مُسِفٌ فويق الأرض هيدبه يكاد يدفعه من قام بالراح

ولا شك أن تردد هذه المطالع التقليدية في شعر عمر على هذا النحو الملحوظ يثير التساؤل . فقد عرف عمر بأنه مشغول دائماً بالحديث عن حبه ومغامراته « الحضرية » ، ولم تكن في حياته أطلال حقيقية يمكن أن ينبع من الوقوف عليها ذلك الوصف المتكرر . ولم يكن للشاعر تفوق ملحوظ في هذا الوصف فنعلل اهتمامه به بقدرة فنية خاصة في هذا المجال .

على أننا حين نتدبر طبيعة تلك القصائد التي تبدأ بالوقوف على الأطلال ،

ندرك أن هناك اتصالاً نفسياً بين المطلع وجو القصيدة العام يجعل من الأطلال « مفتاحاً » للحال النفسية الغالبة على القصيدة . فالشاعر لا يلح على وصف الأطلال ، ولا يجهد نفسه ليبتكر في وصفها صوراً جديدة ولكنه يربطها ربطاً سريعاً بالمرأة ، ولا يلبث بعد بيتين أو ثلاثة أن يتركها لينتقل إلى حديث عاطفي محوره ذكريات من الماضي يختلط فيها الحب الصادق والعشق العذري ، بمشاهد من سمر الشاعر ومتعته بصحبة جميلة ، وكأن الأطلال المادية ليست إلا مدخلا للحديث عن « طلل نفسي » تقوم المرأة الهاجرة أو النائية فيه مقام الدار ، ويرمز فيه الخراب والوحشة إلى العلاقات المنبتّة والحب المفقود .

ولا تكاد تخلو قصيدة من تلك القصائد جميعها من هذا الشعور الغالب بالفقد على اختلاف أسبابه . من رحيل لا بد منه . أو غيرة تنتهي بالقطيعة ، أو «بخل» يضيق به الشاعر فينتهي إلى اليأس . أو خوف من قالة السوء واتقاء لما يجرح العرض . من ذلك ختام قصيدة للشاعر مطلعها :

ما على الرسم بالبُلَيّيْن لو بيّنَ
رجـع التسليم أو لو أجابـا (١)

يقول فيه :

ضربتْ دونيَ الحجـاب وقالت
في خفـاء ، فما عييتُ جوابـا :
قـد تنكرتَ للصديق وأظهـر
تَ لنا اليوم هجرة واجتنـابا
قلتُ : لا . بل عَداكِ واشٍ فأصبحـ
تِ نواراً ما تقبلين عتابـاً

وينتقل الشاعر من الحديث عن الطلل إلى الحديث عن الماضي في قصيدة

---

(١) الديوان ص ٤٠

أخرى ، فإذا ذلك الماضي حافل بالغيرة والخصومة والقطيعة التي تحفز الشاعر إلى التعبير عن حبه الصادق ليبرأ مما ترميه به صاحبته :

دار التي قالت غــداة لقيتُهـــــا
عند الجمار ، فما عييت جوابـــا :

هذا الذي بــاع الصديــق بغيره
ويريد أن أرضى بذاك ثوابــــــا

قلت: اسمعي منّي المقال، فمن يُطـع
بصديقـــــه المتملّقَ الكـــــذابا

وتكن لديـــــه حبالُه أنشوطــةً
في غير شيء ، يقطعْ الأسبابا [1]

إن كنتِ حاولتِ العتــاب لتعلمي
ما عندنا ، فلقــد أطلتِ عتابــــا

أو كان ذلك للبعاد . فإنّمـــــا
يكفيكِ ضربُك دو نـنـــا الجلبابا

وأرى بوجهك شرقَ نورٍ بيّـــــنٍ
وبوجـــه غيرك طُخْيَـــة وضبابا [2]

ويبدأ الشاعر قصيدة أخرى بقوله :

قف بالديار عفا من أهلها الأثـــرُ
عفّى معالمهـــا الأرواحُ والمطرُ

ثم يختمها بشعر فيه لوعة العذريين وولاؤهم وتصويرهم للحب على أنه قدر مكتوب يرضون به وإن لم يظفروا منه إلا بالشقاء والحرمان :

---

(١) الأنشوطة : عقدة يسهل حلها .
(٢) طخية : ظلمة . الديوان ص ٥٦ .

دار التي قادني حَين لرؤيتها
وقد يقود إلى الحَيْن الفتى القَدرُ
خَوْد تضيء ظلامَ البيت صورتُها
كما يضيء ظلامَ الحِنْدِس القمر [1]
تلك التي سلبتني العقلَ وامتنعت
والغانياتُ ، وإن واصَلْننا ، غُدُرُ
قد كنتُ في معزل عنها فقيّضني
للحَيْن ، حين دعاني للشقا ، النظر
إني ، ومن أعمَلَ الحُجّاجُ خيفته
خُوصَ المطايا ، وماحجّوا وما اعتمروا [2]
لا أصرف الدّهرَ ودّي عنك ، أمنحه
أخرى أواصلها ، ما أورَق الشجر
أنت المنى وحديثُ النفس خاليةً
وفي الجميع ، وأنت السمع والبصر !
يا ليت من لامنا في الحب مرَّ به
مما نلاقي ، وإن لم نُحصِه ، العُشُر
حتى يذوق كما ذقنا ، فيمنعه
مما يلذُّ ، حديثُ النفس والسهر [3]

ويختم الشاعر قصيدة أخرى ، بما ينتهي إليه حديث الذكريات عنده ، من فراق مكتوب ، فنرى في حديثه « شفافية » الذكرى ورقتها وتساميها بما كان من متعة اللقاء إلى جو غير ذلك الذي نلقاه في قصائده التي تصور مغامراته المألوفة :

---

(١) الحندس : الليل المظلم .

(٢) الخوص : المطايا الغائرات العيون من الجهد .

(٣) الديوان ص ١٣٤ .

قد ذكّرتني الديـارُ إذ درسَتْ
والشوقُ ممّـا تهيجُه الذّكَرُ
لا أنسَ طولَ الحيـاة مـا بقيت
بطيبةٍ روضـةٌ لهـا شجر
ممشّى رسولٍ إليَّ يخـبرني
عنهم ، عشيّاً ، ببعض ما ائتمروا
أو مجلسَ النسوة الثلاث لَدى الـ
خيمات ، حتى تبلّـج السَّحَر
فيهنَّ هندٌ ، والهـمُّ ذِكرتهـا
تلك التي لا يُرَى لها خَطَـر [1]
غـرّاء في غُـرّة الشباب مِن الـ
حور اللـواتي يزينُهـا الخفَـر
تفترّ عـن واضحٍ ، مُقبّلـهُ
مُفلّج . واضحٌ لـه أشر
وقولهـا للفتاة إذ أفِدَ البَين :
أغـادٍ . أم رائـحٌ عمر ؟
عجلان لم يقض بعـدُ حاجته
ألا تأتني يومـاً . فينتظـر !
الله جـارٌ لـه إذا نزحت :
دارٌ به ، أو بـدا لـه سفر

وبدل أن يخوض الشاعر في وصف بعض لهوه أو يدير بينه وبين هؤلاء النسوة ما نعهد من حوار لا يخلو من عبث ، يختم ذكرياته بهذه اللمحة الرقيقة الصادرة عن « إعزاز » لهذه الذكريات واستغراق في جمالها النفسي :

(١) خطر : نظير .

رأيتُهـــا مسرةً ونـوتَهـــا
كأنهـا من شعاعهـا القمـرُ
يمشين في الحـزّ والمراحــل أن
يعرف آثـارهن مقتفـر [1]
يُسـدّين من خشية العيون عـلى
مثل المصابيـــح زانهـا الخمُرُ

ومن خلال حديث الشاعر عن الطلل والذكريات يكاد يختزل الزمن فيجمع بين الماضي والحاضر في إطار شعري صغير ، في صورته من الشفافية والرقة ما يوحي بشعور الفقد العام الذي يتجاوز التجربة الفردية ، كالذي نراه في مقطوعة له لا تزيد على بضعة أبيات ، يقول فيها :

أفي رسم دارٍ دمعُك المترقـرقُ
سفاها ، وما استنطاق ما ليس ينطق ؟
ذكرتُ به ما قد مضى . وتذكُّري
حبيبـا ورسمَ الدار . مما يشوّق
ليالِيَ من دهرٍ إذ الحـيُّ جـيرة
وإذ هـو مأهول الخميلـة مُونِق
مقامـاً لنا عند العشاء ، ومجلسـاً
به ، لم يكدّره علينـا معوّق
وممشى فتـاةٍ بالكسـاءتُكِنُّنـا
به تحت عين برقُهـا يتألق [2]
يبـلُّ أعالي الثوب قطرٌ ، وتحته
شعاع بدا يُعشي العيون ويُشرق

---

(١) مقتفر : متتبع للآثار . الديوان ص ١٦٦ .
(٢) عين : مطر .

فأحسنُ شيء بدءُ أوّلِ ليلنا
وآخره حزنٌ ، إذا نتفرّق [1]

ويجمع الشاعر بين الماضي والحاضر بالانتقال المفاجىء من الطلل إلى «النجوى» التي تستحضر الذكريات كأنها ما زالت ماثلة حية أمام الشاعر ، في عبارات عذرية تنقض الصورة التي يقدمها الدارسون لعمر ومجونه وعبثه ، وتخالف على أية حال ، ما نألف من بعض لهوه في قصائده الأخرى ، فيقول :

وذكرتُ نُعمـــا إذ وقفت بــه
وبكيت من طرب إلى نُعـــمِ
يا نعمُ ، مـــا لاقيت بعدكم
لمجالس اللذات مــــن طعـــم
أمّـــا النهار ، فأنتِ ما شَجَني
والليلُ ، أنت طوائفُ الحلــــم
إني رأيت الحـبّ ينقصـــــه
طولُ الزمان ، وحبُّكم يَنمى [2]

ويبدو لنا أن هذا المزج المتكرر بين الحب ، والفقد والفشل والخصومة يعبر — إلى جانب تعبيره عن جانب خاص من تجربة الحب — عن مشاعر كامنة في نفس الشاعر وفي البيئة التي كان يعيش فيها تتجاوز تلك التجربة الفردية . فقد أصابت الحجاز — منذ مقتل عثمان — محن قاسية كثيرة ، من حروب وفتن وبطش من جانب الأمويين ، كموقعة الجمل وصفين والحرة وكربلاء وحصار مكة أيام الزبيريين ، طبعت حياة الحجازيين بطابع من الحزن العميق والشعور بالفجيعة لفقد من أودت بهم تلك الحروب والفتن ، حتى لقد شاع بينهم حينذاك فن خاص من فنون الغناء هو فن « النوح » يؤديه كبار المغنين والمغنيات

---

(١) الديوان ص ٢٧٤ .
(٢) الديوان ص ٣٨٦ .

ويعبرون فيه عن هذا الشجن العميق الذي كانت تنطوي عليه نفوس الحجازيين من رجال ونساء على السواء . من ذلك ما رواه صاحب الأغاني عن الغريض :

« .. فلما رأى ابن سريج طبعه وظرفه وحلاوة منطقه خشي أن يأخذ غناءه فيغلبه عليه عند الناس ، ويفوقه بحسن وجهه وجسده ، فاعتلّ عليه وشكاه إلى مَوْلَيَاته ، وهنّ كن رفعنه اليه ليعلمه الغناء ، وجعل يتجنّى عليه ثم طرده . فشكا ذلك إلى مولياته وعرّفهن غرض ابن سريج في تنحيته إياه عن نفسه وأنه حسده على تقدمه . فقلن له : هل لك في أن تسمع نوحنا على فلانا فتأخذه وتغني عليه ؟ قال : نعم ، فافعلن . فأسمعنه المراثي فاحتذاهـا وخرّج عليها غناء كالمراثي . وكان ينوح في ذلك فيدخل المآتم وتضرب دونه الحجب ثم ينوح فيفتن كل من سمعه . ولما كثر غناؤه اشتهاه الناس وعدلوا إليه لما كان فيه من الشجى ، فكان ابن سريج لا يغني صوتا إلا عارضه الغريض فيه لحناً آخر . . . »[1]

وقد تجلت آثار هذا الحزن في شعر العذريين لوعة وشجنا وإحساساً بالفقد والفشل ، وتجلت في شعر عمر بن أبي ربيعة على هذا النحو العذري حينا ، وفي صورة من السلوى والاستعلاء واللهو أحياناً أخرى . وإذا كان لشعر عمر اللاهي بواعث من صبوة شباب مترف ومزاج نفسي خاص ، فلا شك أن وراءه أيضاً محاولة لنسيان هذه الفجائع الأليمة التي ألمت بقومه وبالحجازيين عامة . وليس غريباً حينئذ أن تنتهي كثير من قصائده بالحديث عن الفشل أو الفراق أو أن تتسلل وسط صوره المشرقة لمسات قاتمة لها دلالتها على ما تنطوي عليه نفس الشاعر من حزن دفين يجمع بين الحب والموت .

وليس أدلّ على ارتباط تلك اللمسات القاتمة بذلك الحزن العام عند الحجازيين من أنها تجيء في ثنايا فخر الشاعر بقومه فخراً يتسلل هو الآخر إلى القصيدة العاطفية بلا مناسبة واضحة . كقوله :

---

(١) الأغاني ج ٢ ص ١٣٥ .

فإمّـــا تُعرضي عنّـا وتَعدي
بقولٍ مُماذق مَلِق كذُوبِ [١]
فكم مـن ناصح في آل نعُـمٍ
عَصَيْتُ ، وذي ملاطفـة نسيب
فهـلا تسألي أفنـــاء سعـدٍ
وقد تبـدو التجـارب للبيب
سبقنــا بالمكـــارم واستبحنا
قُرى ما بين مأربَ فالدروب
بكـل قيـاد سَلهَبـةٍ سَبُـوح
وسامي الطرف ذي حُضُر نجيب [٢]
ونحن فوارس الهيجـا ، إذا مـا
رئيس القوم أجمـع للهروب
نقـيم على الخطوب فلن ترانـا
نُشلُ ، نخاف عاقبة الخطوب [٣]
ونعلـم أننـا سنبيد يومـاً
كما قد باد من عَدَد الشعوب
ولو سُئلتْ بنـا البطحـاءُ قالت
همُ أهل الفضائـل والسيوب [٤]
ويُشرق بطن مكة حـين نُضحي
به ، ومنـاخُ واجبةِ الجنوب [٥]

---

(١) تعدي : تعتدي . مماذق : غير مخلص .
(٢) سلهبة : فرس عظيمة طويلة . الحضر : الركض .
(٣) نشل : نطرد .
(٤) السيوب : ج سيب أي عطية .
(٥) واجبة : خافقة . الجنوب : ج جنب والمراد مناخ إبلهم . الديوان ص ٢١ .

ولعلنا نلمس في هذا الفخر بالشجاعة والبلاء في الحرب والإشارة إلى البطحاء وبطن مكة ما يمكن أن يكون مواجهة غير صريحة لتلك « السلطة » التي نزحت عن البطحاء وبطن مكة وسامت أهلها المهانة والخسف .

ومن ذلك قول الشاعر في قصيدة أخرى ينتقل فيها من الوقوف على الأطلال إلى الغزل ثم الفخر :

فبعضَ البعاد يا أُثيل . فإنني
تَرُوك الهوى . عنّي الهوانُ بمعزِلِ

أبي ليَ عرضي أن أُضام . وصارمٌ
حسام ، وعِزٌ من حديث وأوّل

مقيم بإذن الله ، ليس ببارح
مكانَ الثريا ، قاهرٌ كلَّ منزل

أقرّت مَعدٌّ أننا خيرُها جَدىً
لطالب عُرف أو لضيف محمّل [1]

مقاويلُ بالمعروف . خُرْسٌ عن الخنى
قضاة بفصل الحق في كل محفل

أخوهم إلى حصنٍ منيع ، وجارهم
بعلياءِ عزٍّ . ليس بالمتذلل

وفينا اذا ما حادث الدهر أجحفت
نوائبُه ، والدهرُ جَمّ التنقّل

لذي الغُرم أعوانٌ . وبالحق قائل
وللحق تبّاع ، وللحرب مُصْطَل

---

(١) الجدى : العطاء

نُفَلِّل أنيــاب العدوّ ، ونابُنـــا

حديدٌ ، شديد ، رَوْقُه لم يفلّل [1] .

أولئك آبائي وعــزّي ومعقـــلي

إليهم أُثَيل ، فاسألي أيّ معقل [2]

ولعلنا نلاحظ أن الشاعر يربط بين الغزل والفخر في كلتا القصيدتين بما يمكن أن يؤول تأويلا يتضمن تلك المواجهة العامة بين الحجازيين والأمويين في الشام ، فيواجه الإعراض والعدوان من « نعم » بالفخر بقومـــه وبلائهم في الحروب .

فإمّا تعرضي عنـــا وتعدي بقولِ مماذق ملق كذوب

فهــلاّ تسألي أفنـــاء سعد وقد تبدو التجــارب للبيب

ويحذر « أثيل » من إعراضها ، بأنه لا يقبل الضيم ولا يقيم على الهوان ثم يفخر بنفسه وقومه :

فبعضَ البعاد يــا أثيــل فإنني

تروك الهوى ، عني الهوان بمعزل

أبىَ ليَ عرضي أن أضام وصـــارم

حسام ، وعزّ من حديث وأوّل

ونلاحظ كذلك إشارة الشاعر الصريحة في كلتا القصيدتين إلى الموت ونوائب الدهر في قوله :

ونعلــم أننـــا سنبيد يومـــاً

كما قد باد من عـــدد الشعوب

---

(١) روقة : قرنة .

(٢) الديوان ص ٢٣١ .

وقولــه :

وفينا ، إذا ما حادث الدهر أجحفت
نوائبه ، والدهر جمّ التنقّل . .

والحق أن الشاعر يصرّح أحياناً بأن هذا الفخر بقومه ينبع من الإحساس بفجيعته فيهم ، كالذي نراه في هذه المقطوعة الصغيرة [1] :

تقول ابنة البكرين يوم لقيننـــا :
لقد شاب هذا بعدنـــا وتنكّرا
فمِثلُ الذي عاينتُ شيّب لِمتّي
ومثل الذي أخفى من الحزن نكّرا [2]
فكم فيهمُ من سيّدٍ قــد رُزئته
وذي شيبة كالبدر أروعَ أزهرا
أولئك همْ قومي وَجدِّك لا أرى
لهم شبَهاً فيمن على الأرض معشرا
أذَبَّ وراء المستضيف إذا دعـــا
وأضربَ في يوم الهياج السّنَوّرا [3]
وأفضَلَ أحلامــاً وأعظــم نائلا
وأقربَ معروفــاً وأبعد منكــرا
وإن أنعموا ثنّــوا عليــه بصالح
ولم يتبعوا الإحسان مَنّاً مكــرّرا

وللشاعر مقطوعة أخرى يعتذر فيها عن غيبته في اليمن بمرضه ويشير

---

(١) الديوان ص ٢٠٣ .

(٢) نكرا : أي غير هيئته حتى لينكره من رآه .

(٣) اذب : اكثر دفاعا وحماية . المستضيف : المستغيث . السنور : درع من جلد .

إشارة فريدة إلى « مصرع إخوانه » ويربط بين هذه الفاجعة والحب ، فيقول [1] :

أرقتُ ولم يَمسس الذي أشتهي قربا
وحُمِّلت من أسماءَ إذ نزحتْ نصبا
لعمرُك ما جاورتُ غمدانَ طائعا
وقصرَ شُعوبٍ . أن أكون بها صبّاً [2]
ولكنّ حُمّى أضرعتني ثلاثــةً
مُجرّمةً . ثم استمرّت بنا غبّاً [3]
ومصرعَ إخوان كــأنّ أنينهــم
أزينُ مُكاكيّ فارقتْ بلدا خصبا [4]
فإنكِ لو أبصرتِ يوم سُوَيْقــةٍ
مقامي وحَبْسي العيسَ دامية حُدْبا
إذن لاقشعرّ الرأس منك صبابــةً
ولاستفرغت عيناك من عبرة سكبــا

واذا كنا قد رأينا فيما ينسب أحياناً إلى الخليفة الأموي أو أحد ولاته من إهدار دم الشاعر العذري إن هو ألمّ بأبياتها ، رمزاً للخصومة بين الشاعر « والسلطة » وبين المجتمع الحجازي والأمويين في الشام . فإن هناك من الأخبار ما يذكر وعيد الخليفة أو أحد ولاته لعمر إن هو أقدم على النسيب بنساء بني أمية . من ذلك ما يرويه صاحب الأغاني « ولما قدمت فاطمة بنت عبد الملك بن مروان مكة . جعل عمر بن أبي ربيعة يدور حولها ويقول فيها الشعر ولا يذكر

---

(١) الديوان ص ٤٨ .
(٢) غمدان وشعوب : قصران قديمان باليمن .
(٣) اضرعتني : الزمتني الفراش . مجرمة : كاملة . غب : متقطعة .
(٤) مصرع أخوان : معطوف على « حمى » . المكاكي ج مكاء طائر صوته كالصفير

اسمها فرقا من عبد الملك بن مروان ومن الحجاج ، لأنه كان كتب إليه يتوعده إن ذكرها أو عرض باسمها .. »[1] .

لكن هذه الروايات تذكر أن نساء بني أمية كن حريصات على أن يقول عمر فيهن شعراً ، وأن يلتقين به ويسمرن معه . وكأن هذه الروايات تريد أن تؤكد أن نساء بني أمية — على رفعة شأنهن — لسن بمعصومات عما تأتيه النسوة في مكة . ولعل من أبلغ هذه الروايات دلالة على هذا المعنى تلك الحكاية التي تشبه الحكايات الشعبية بكل مقوماتها النفسية والفنية . عن لقاء عمر بفاطمة بنت عبد الملك :

« كان عمر بن أبي ربيعة جالساً بمنىً في فناء مضربه . وغلمانه حوله . إذ أقبلت امرأة برْزة عليها أثر النعمة . فسلمت فرد عليها عمر السلام ، فقالت له : أنت عمر بن أبي ربيعة ؟ فقال لها : أنا هو . فما حاجتك ؟ قالت له : هل لك في محادثة أحسن الناس وجها وأتمهم خلقاً وأكملهم أدباً وأشرفهم حسباً ؟ قال : ما أحبّ إليّ ذلك ! قالت : على شرط ! قال : قولي . قالت : تمكنني من عينيك حتى أشدهما[2] . وأقودك حتى إذا توسطت الموضع الذي أريد . حللت الشد . ثم أفعل ذلك بك عند إخراجك ، حتى آتي بك إلى مضربك . قال : شأنك ! ففعلت ذلك به .. قال عمر : فلما انتهت بي إلى المضرب الذي أرادت . كشفت عن وجهي فإذا أنا بامرأة جالسة على كرسيّ لم أر مثلها قط جمالا وكمالاً . فسلمت وجلست . فقالت : أأنت عمر بن أبي ربيعة؟ قلت : أنا عمر. قالت : أنت الفاضح للحرائر ! قلت : وما ذاك . جعلني الله فداءك ؟ قالت ألست القائل :

قالت وعيشِ أخي ونعمة والـــدي
لأنبهنّ الحيّ إن لم تخـــرجِ

(١) الأغاني ج ١ ص ١٤٢ .
(٢) أشدهما : أعصبهما

فخرجتُ خوفَ يمينها فتبسّمتْ
فعلمتُ أن يمينهـا لم تحـرَجِ

ثم قالت : قم فاخرج عني ، ثم قامت من مجلسها . وجاءت المرأة فشدت عيني ثم أخرجتني حتى انتهت بي إلى مضربي وانصرفت وتركتني ، فحللت عيني وقد دخلني من الكآبة والحزن ما الله تعالى عالم به. فلما أصبحت إذا انا بها . فقالت : هل لك في العودة ؟ فقلت : شأنك . ففعلت بي مثل فعلها بالأمس حتى انتهت بي إلى الموضع فلما دخلت إذا بتلك الفتاة على كرسي . فقالت : إيه يا فضاح الحرائر ! قلت بماذا . جعلني الله فداءك ؟ قالت بقولك :

وناهـدة الثديين قلت لها اتّكـي
على الرمل ، من جبّانـة لم توسّدِ

ثم قالت : قم فاخرج عني ! فقمت فخرجت . ثم رُدِدْتُ فقالت لي : لولا وشك الرحيل وخوف الفوت وحبي لمناجاتك والاستكثار من محادثتك لأقصيتك . هات الآن كلمني وحدثني وأنشدني . فكلمت آدَب الناس وأعلمهم بكل شيء . ثم نهضت ، فأبطأت العجوز وخلا لي البيت ، فأخذت أنظر فإذا أنا بتَور فيه خلوق [1] فأدخلت يدي فيه ثم خبأتها في رُدني . وجاءت تلك العجوز فشدّت عيني ونهضت بي تقودني . حتى إذا صرت على باب المضرب[2] أخرجت يدي فضربت بها على المضرب . ثم صرت إلى مضربي فدعوت غلماني فقلت : أيكم يوقفني على باب مضرب عليه خلوق كأنه كف ، فهو حرّ وله خمسمائة درهم . فلم ألبث أن جاء بعضهم فقال : قم . فنهضت معه فإذا أنا بالكف طرية وإذا المضرب مضرب فاطمة بنت عبد الملك بن مروان . فأخذتْ في أهبة الرحيل . فلما نفرتْ نفرتُ معها فبصُرَتْ في طريقها بقباب ومضرب وهيئة

---

(١) تور : إناء صغير . الخلوق : نوع من الطيب .
(٢) المضرب : الخيمة .

جميلة ، فسألت عن ذلك فقيل لها : هذا عمر بن أبي ربيعة . فساءها أمره وقالت للعجوز التي كانت ترسلها إليه : قولي له ، نشدتك الله والرحم إن فضحتني ! ويحك ، ما شأنك وما الذي تريد ؟ انصرف ولا تفضحني ، وانشط بدمك ! فسارت العجوز إليه فأدّت إليه ما قالت لها فاطمة ، فقال لها : لست بمنصرف أو توجه إليّ بقميصها الذي يلي جلدها . فأخبرتها ففعلتْ ، ووجهت إليه بقميص من ثيابها ، فزاده ذلك شغفاً ، ولم يزل يتبعهم ولا يخالطهم ، حتى إذا صاروا على أميال من دمشق انصرف »[1] .

ولا شك أن القصة – إلى جانب ما فيها من طابع السّمر وتأكيد الصورة التي عرف بها عمر بين الناس – يمكن أن تنطوي على هذا المعنى السياسي الذي أشرنا إليه ، وعلى غمز خلقي ، وتعويض بالانتصار في مجال الشعر والحب عن الفشل في ميدان السياسة والحرب .

وهكذا نرى أن الوقوف على الأطلال لم يكن مجرد تقليد فني من عمر بن أبي ربيعة للمطالع الجاهلية . بل وجد الشاعر في هذه المطالع رمزاً يتلاءم مع طبيعة تجربته العاطفية وما تنطوي عليه من دلالات نفسية وسياسية عامة .

على أن هناك قصيدة واحدة في الديوان ، قد تقبل هذا التأويل ، ولكنها في جلال أسلوبها وجزالته وفي تعدد أغراضها – على غير المألوف عند الشاعر – أقرب إلى التقليد المحض لطبيعة القصيدة الجاهلية ، وبخاصة معلقة امرىء القيس ، وكأنما أراد الشاعر أن يعارض تلك المعلقة عن وعي في وزنها وقافيتها وكثير من صورها ومعانيها .

يقول عمر في مطلع القصيدة :[2]

---

(١) الأغاني ج ١ ١٣٨ .

(٢) الديوان ص ٣٢٧ .

خليليّ مُرّا بي علـى رسم منـزِل
وربْعٍ لشَنْباءَ ابنة الخير ،مُحْوِلِ [1]

أتى دونه عصرٌ ، فأخنـى برسمـه
خَلُوجان من ريحِ جنوب وَشمأل [2]

وبُدّل بعد الحيّ عِيناً سواكنا
وخيط نعامٍ بالأماعز هُمّل [3]

بما قد رأى شنباءَ حيناً تحلّـه
وأترابها ، في ناضر النّبت مُبْقـل

أعاليُ تصطاد الفـؤادَ نساؤهم
بعينَيْ خَذولٍ مونق الجمُ مطفلِ [4]

ووحْفٍ يُثَنّى في العِقاص كأنّه
دوالي قُطوفٍ،أو أنابيبُ عُنْصل [5]

تضِلُّ مَداريها خـلال فروعها
إذا أرسلتْها ، أو كذا غيرَ مرسَل

وتنكَلُ عن غُرٍّ شتيت نباتُـه
عِذابٌ ثنـاياه لذيـذ المقبّل

كمثل أقاحي الرمل يجلو متونَـه
سقوط ندًى من آخر الليل مُخضِل

كأن سحيق المسك خالط طعمَه
وريحَ الخُزامَى في جديد القَرَنفُل

(١) شنباء : اسم امرأة . محول : مرت عليه أحوال ، أي أعوام .
(٢) خلوجان : محركان .
(٣) عينا : بقر وحش . خيط نعام : جماعة من النعام . الأماعز : الأرض الصلبة .
(٤) خذول : بقرة وحشية انخذلت عن سربها أي انقطعت عنه . الجم : العشب . مطفل : ذات طفـل .
(٥) وحف : شعر غزير أسود . العقاص . الضفائر . أنابيب عنصل : جذور بقل .

وتمشي على بَرْدِيَّتين غذاهما
يَهاميمُ أنهارٍ بأبطحَ مُسْهِلِ[1]
من الحور مخماصٍ كأن وشاحها
بعسلوح غابٍ بين غيل وجدول
قليلة إزعاج الحديث ، يروعها
تعالى الضحى ، لم تنتطق عن تفضّل
نؤوم الضحى ممكورة الخلق غادة
هضيم الحشا ، حُسّانة المتجمّل

ومع تحرزنا في النظر إلى السرقات الشعرية وإدراكنا أن الشعر ليس مجرد معاني أو ألفاظ يمكن أن تعد سرقة إذا ما شابه بعضها بعضاً عند شاعرين أو أكثر ، لا نملك إلا أن نحس بأن الشاعر يحتذي عن قصد بعض ألفاظ امرىء القيس وعباراته ، كما في قوله :

« فأخنى برسمه خلوجان من ريح جنوب وشمأل »

فإنه يذكرنا بقول امرىء القيس :

« .. لما نسجته من جنوب وشمأل »

ويذكرنا قوله :

ووحف يثنى في العقاص كأنه
دواني قطوف أو أنابيب عنصل
تضل مداريها خلال فروعها
إذا أرسلتها ، أو كذا غير مرسل

(١) البردية : واحدة البردي وهو النبات المعروف ، تشبه بها الساق لنضارتها واستوائها . يهاميم : سيول .

يقول امرىء القيس :

وفرع يزين المتن أسود فاحم
أثيث كقنو النخلة المتعثكل

غدائره مستشزرات إلى العلا
تضلّ المداري في مثنى ومرسل

وفي قوله :

كأن سحيق المسك خالط طعمه
وريح الخزامى في جديد القرنفل

مشابه من قول امرىء القيس :

إذا التفتت نحوي تضوّع ريحها
نسيم الصبا جاءت بريّا القرنفل

ويشبه عمر الساقين الجميلتين ببرديتين غضتين كثيرتي الماء في قوله :

وتمشي على برديتين غذاهما
يهاميم أنهار بأبطحَ مسهل

وقد سبقه إلى ذلك امرؤ القيس فقال :

كبكر المقاناة البياض بصفرة
غذاها نمير الماء غير المحلّل [1]

ويؤكد هذا التشابه العجيب الروح العامة المشتركة بين القصيدتين واتحادهما في الوزن والقافية والإيقاع الرصين الذي يخالف ما نعهده في أغلب شعر عمر من سلاسة . وكذلك تتعدد أغراض هذه القصيدة — على غير المألوف — ما بين

---

(١) المقاناة : المخلوطة . غير المحلل : غير المطروق .

الوقوف على الأطلال إلى الغزل إلى قصص الحب إلى وصف الرحلة والراحلة ثم الفخر بنفسه وبقومه .

ومهما يكن من صحة نسبة القصيدة إلى عمر فإنها تؤكد تلك الصلة التي أدركها الدارسون بين القصائد التي تصور مغامراته الليلية ، وبعض قصائد وأبيات لامرىء القيس في هذا المجال . على أن عمر قد تجاوز صنيع امرىء القيس إلى شكل جديد اتخذ صورة الظاهرة في شعره حتى ليمكن أن ينسب إليه مهما تكن أصوله الأولى في الجاهلية أو الإسلام .

ولعل ذلك هو الدور الأساسي الذي قام به عمر في تجديد القصيدة العربية في ذلك العصر .

فقد ضمّن عمر كثيراً من قصائده ما يشبه القصة القصيرة بما فيها من جو نفسي وحدث مادي وحوار وصراع بين الرهبة والرغبة ، حتى لقد كان من الممكن — لو أوتي الخيال المحلق ، أو جاوز موضوعه المكرر المطروق — أن يشق دربا جديداً في الشعر العربي ينتهي به إلى أشكال قصصية ودرامية متميزة .

والقصيدة التي تروي قصة عند عمر تكاد تكون نمطية في موضوعها وتطور أحداثها ، على اختلاف يسير وزيادة ونقص من قصيدة إلى أخرى .

فقد يحدّث الشاعر نفسه بزيارة صاحبته ، أو يغريه صاحبه بزيارتها ، أو يجيئه رسول منها يدعوه إلى الزيارة . ويحتال الشاعر حتى يصل إلى غايته متردداً بين الرهبة والرغبة ، فيروع صاحبته بدخوله المفاجىء أوّل الأمر ، ثم ما يلبث أن يهدأ روعها وتبدي سرورها بزيارته ، ويقضيان معا وقتاً طيبا يفاجآن بعده بطلوع الصبح فيهرع الشاعر إلى الرحيل بينما تعفي صاحبته على آثارهما في الرمال . وقد يكون اللقاء معداً غير مفاجىء ، وقد يكون لقاء بين الشاعر وطائفة من النساء اشتهين أن يجلسن إليه ويسمرن معه .

وتبلغ « نمطية » القصة عند الشاعر حداً تختزل فيه هذه الصورة إلى بضعة

أبيات تتضمن كل تلك العناصر التي أشرنا إليها . ومثال ذلك قوله [١] :

ذكر القلبُ ذُكرةً أمَّ زيـــــد
والمطايا بالسّهْب ، سهبالركابِ [٢]

فاستجنَّ الفؤاد شوقــاً وهاج الـ
شوق حزنــا لقلبك المطراب

هجرتْـــه وقرّبتـــــه بوعـــد
وتجنّـــى لهجرتي واجتنـــابي [٣]

فلقـــد أخرج الأوانس كالحـــو
ر . بُعَيْد الكرى أمام القبــاب

ثم ألهـــو بنســوةٍ خَفِـــرات
بُدّنٍ الخَلْق رُدَّحٍ أتــراب

بتُّ في نعمـــة وبـــات وسـادي
ثِنْيَ كف حديثـةٍ بخضـــاب

ثم قمنـــا لما تجـلى لنـــا الصبـ
ح . نُعفّي آثارنــــا بالتراب

على أن القصة قد تطول في بعض القصائد فيتحقّق لها كثير من عناصر القصة القصيرة ، وتغدو إضافة جديدة حقيقية لبناء القصيدة في ذلك العصر . كالذي نراه في قصيدته الرائية المعروفة :

« أمن آل نعم أنت غاد فمبكر » .

ورائيته الأخرى :

---

(١) الديوان ص ٢٥ .
(٢) السهب : الفلاة .
(٣) وتجني : أي وتتجنى .

راح صحبي ولم أحيّ الـــزّوارا
وقليل ، لو عرّجوا ، أن تُـــزارا

وكذلك قصيدته العينية :

ألم تسأل الأطــلال والمتربعــا
ببطن حُلَيّاتٍ ، دوارسَ بلقعــا

* * *

على أن التجديد الحق عند الشاعر لا يتمثل في مجرد إضفاء الطابع القصصي على بعض قصائده ، بل فيما اقتضاه ذلك من « تطويع » للألفاظ والأسلوب لكي يحسن الشاعر سرد الأحداث وإدارة الحوار والتعبير عن لمسات أنثوية تقتضي الاقتراب من لغة الحياة العادية . وعمر — في خير نماذجه — يفلح في المزاوجة بين اللحظات النفسية والمادية وتصوير الصراع النفسي وإدارة حوار طويل وخلق حركة درامية ، على نحوٍ يمكن أن يعد شيئاً جديداً في القصيدة العربية ، دون أن يجد عناء في أن يزاوج بين أسلوب الشعر العربي «الرصين» ، والاستجابة لطبيعة القصة وأحداثها وشخصياتها وما بها من حوار . ومن النماذج التي يجري فيها الشاعر حواراً طويلا متعدد الشخصيات قوله [1] :

ألمّــا بذات الخال فاستطلعــا لنا
على العهد باقٍ ودُّها ، أم تصرّمــا
وقولا لها : إن النّوى أجنبيّـــة
بنا وبكم قد خِفْتُ أن تتيمّــا
وقولا لها : لم يُسلنــا النايُ عنكمُ
ولا قولُ واشٍ كاذب إن تنمّــا

---

(١) الديوان ص ٣٥٢ .

وقولا لها : ما في العبـاد دريـة
أعزّ علينا منك طُراً وأكرمـــا

وقولا لها : لا تسمعِنّ لكـاشح
مقالاً ، وإن أسدى إليك وألحما [1]

وقولا لها : لم أجن ذنبـاً فتعتبي
عليّ بحق ، بل عتبت تجرّمـــا

فقالا لها ، فارفضّ فيض دموعها
كما أسلم السِّلكُ الجُمانَ المنظّمـا

تحدُّرَ غصنِ البـان لانت فروعه
وجادت عليه ديمة ثم أرهمـا [2]

فلما رأت عيني عليهـا ، تهلّلت
مخافة أن ينهلّ كرهاً ، تبَسُّمـا

وقالت لأختيها : اذهبـا في حنيطة
فزوروا أبا الخطاب سِراً وسلِّمـا

وقولا له : والله ما الماء للصَّدى
بأشهى إلينا من لقائك فاعلما [3]

وقولا له : ما شاع قول محرِّش
لديّ ، ولا رام الرضى ، أو ترغّما [4]

وقولا له : إن تجن ذنبـا ، أعُدّه
من العُرْف ، إن رام الوشاة التكلما

---

(١) أسدي إليك وألحما : أكثر من نسج الأكاذيب . من السداة واللحمة
(٢) أرهم : أصيب بمطر ضعيف دائم .
(٣) فاعلما : على حذف نون التوكيد .
(٤) ترغم : غضب .

فقلت : اذهبا ، قولا لها : أنت همنه
وكِبْرُ مناه من فصيح وأعجما
إذا بنتِ بانت نعمة العيش والهوى
وإن قربت دار بكم فكأنما
يرى نعمة الدنيا احتواها لنفسه
يرى اليأس غَبْناً واقترابك مغنما
فلم تفضُلينا في هوى غير أننا
نرى ودّنا أبقى بقاءً وأدْوما

• • •

ومما يتصل بشكل القصيدة عند عمر ما يراه بعض الدارسون من أنه — لاتصاله بالمغنين وتأثره بطبيعة الموسيقى والغناء — قد عدل عن البحور الطويلة في كثير من قصائده ومقطوعاته إلى البحور القصيرة « والخفيفة » والمجزوءة . ومن أصحاب هذا الرأي الدكتور نجيب البهبيتي ، إذ يقول :

« ... بل إن بعض الشعراء عرف بصداقته لبعض المغنين ، فكانت هذه الصحبة تدعو الشاعر إلى أن يضع شعره في أوزان تجري مع اللحن . فكان عمر بن أبي ربيعة يصحب ابن سريج ، بل إنهما كانا يحجان معاً ، والمغنى في ركاب الشاعر . فقال عمر شعراً مرة ولم يلبث ابن سريج أن غناه غناء أوقف به ركب الحاج حتى حبس الناس عن مناسكهم . وكان الغريض المغني يحضر مع عمر بن أبي ربيعة مجالس الغناء ، فيطلب الغريض من عمر أن يقول فيها شعراً ليغنيه الغريض . وكان عمر كثير التردد على منازل المغنين في مكة والمدينة وغيرهما إذا هو سافر ، وكان يتردد على منزل عزة الميلاء وغيرها ... وتنوع الأوزان في شعر عمر بن أبي ربيعة ظاهرة بينة واضحة ، وهو أثر من آثار ارتباط شعره بالغناء . ويلاحظ المعري أن جمهور أشعار الجاهليين يأتي من الطويل والبسيط وما يليهما من الوافر والكامل ، ويقول « وأما الأوزان القصار

فإنما عرفت في العصر الإسلامي ، في أشعار المكيين والمدنيين من أمثال عمر بن أبي ربيعة ، وكذلك عدي بن زيد في القدماء لأنه كان من سكان المدر »[1] .

وإلى هذا الرأي يذهب أيضاً الدكتور شوقي ضيف ، فيقول :

« ... ولا أظننا نغلو إذا قلنا إن عمر كان أهم شاعر لبّي حاجة هؤلاء المغنين والمغنيات ، فهو أهم شاعر روى له أبو الفرج أصواتاً من شعره في كتاب الأغاني .

ويحس الإنسان كأنما أراد بشعره كله إلى الغناء ، فغزلُه في حقيقة أمره أغان. ولعل ذلك ما جعله مقطوعات إلا بعض قصائد قليلة جدا ، ومع ذلك غُنيّت أو غُنِّي منها غير قليل من أبياتها . ولم لا تغنى ، وقد كان عمر نفسه يعمل على ذلك . فهو يقرب منه ابن سريج والغريض ويلزمهما ، حتى يؤلفوا جميعا ما يشبه الجوقة . فهو لا يذهب ولا يجيء إلا مع أحدهما أو معهما .. لذلك كله إذا قلنا إن غزل عمر إنما هو أغان قيلت لتغنى ، لم نكن مبالغين . وكان لهذا طابع مهم في غزله ميزه من الغزل القديم الذي كان يُنْشَد ولم يكن ينظم ليغنى . وحتى إن هو غُنِّي لم يحاول المغني فيه أن يلحنه على أساس قواعد خاصة لنظرية في الغناء ، إنما كان يلحنه حسب ذوقه .

أما في هذا العصر فقد استحدث الأجانب في مكة والمدينة نظرية جديدة لإيقاع الشعر وتلحينه ، وكان عمر ينظم شعره تحت تأثير هذه النظريـــة وألحانها وإيقاعاتها .

ونستطيع أن نلاحظ هذا التلاءم عند عمر في جانبين من ديوانه أو قل من موسيقى شعره . أما الجانب الأول ، فهو استخدامه للاوزان الخفيفة ، وهي أوزان كانت تلائم الغناء الجديد من مثل أوزان السريع والخفيف والوافر والرمل

---

(١) تاريخ الشعر العربي ص ١٤٦ . ونص المعري الذي أورده المؤلف منقول عن كتاب « الفصول والغايات » ص ٢١٢ .

والمتقارب ، وكانت هذه الأوزان موجودة في العصر الجاهلي ، وعمر في هذه الناحية لم يوجد وزناً جديداً ، وإنما أكثر من استعمال **الاوزان السهلة التي لا** تحتاج مجهوداً من المغني والتي ، في الوقت نفسه ، تتيح له ما يريد أن يحمّلها من ألحان وإيقاعات ، ولذلك عُني بهذه الأوزان **حتى يرضى المغنين والمغنيات .**

وأما الجانب الثاني ، فهو جانب تقصير الأوزان وتجزئتها . وهو جانب واضح فيما استشهدنا له من أشعار . وهو جانب كان موجوداً في القديم ، ولكن **عمر أكثر منه اكثارا حتى ليكاد يكون خاصة من خصائص ديوانه ،** فكثير من غزله بني من مجزوءات حتى يهيء للمغنين والمغنيات الفرصة لتطبيق ألحانهم وأنغامهم التي اجتلبوها من فارس والروم .. » [1]

وهذه الآراء – في جملتها وتفصيلها – من المسلمات الشائعة في دراساتنا الأدبية دون أن نحاول تمحيصها على نحو علمي دقيق . ويبدو أنها قد نبعت من تصور للغناء في العصر الأموي ، يقترب إلى حد كبير من بعض غنائنا الحديث الذي يعتمد على الإيقاع السريع واللحن الخفيف ويتطلب لوناً من الشعر يلائم طبيعة الإيقاع واللحن . لكننا ، لو تدبرنا كثيراً مما ورد عن الغناء والمغنين في ذلك العصر ، ندرك أن الغناء في معظمه كان يميل إلى « التطريب » الشجي والترجيع ومد الصوت ورفع العقيرة أكثر من ميله إلى الإيقاع الراقص الخفيف ، حتى في أكثر المجالس مدعاة إلى مثل هذا الإيقاع . ولا أدلّ على هذا مما يرويه صاحب الأغاني عن مجلس من مجالس جميلة . كان من الممكن ، لما فيه من جوار كثيرات ومظاهر ترف بادية ، أن يجنح بالغناء إلى الرقص وبالمستمعين إلى الخفة ، لكنه ينتج النقيض من غناء جاد وعيون تفيض بالدمع . يقول صاحب الأغاني متحدثاً عن جميلة :

« اجتمع الناس . فضربت ستارة وأجلست الجواري كلهن **فضربن وضربت**

---

(1) التطور والتجديد في الشعر الأموي ص ٦٠ .

على خمسين وترا فزلزلت الدار . ثم غنت على عودها وهن يضربن على ضربها بهذا الشعر :

فإن خَفِيتْ كانت لعينك قُرَّةً
وإن تبْدُ يوماً ، لم يعمِّمْك عارُها
من الخفرات البيض لم تَرَ غِلظة
وفي الحسب الضخم الرفيع نجارُها [1]
فما روضةٌ بالحَزْن طيِّبة الثرى
يمجّ الندى جثجاثُها وعرارُها [2]
بأطيبَ من فيها إذا جئتَ طارقاً
وقد أوقِدَت بالمندل الرطب نارُها [3]

فدمعت أعين كثير منهم حتى بل ثوبه وتنفس الصعداء وقال : بنفسي أنت يا جميلة » ! [4] .

ولعلنا نلاحظ أن الأبيات التي غنتها جميلة وطرب لها القوم هذا الطرب الشجي من البحر الطويل . وهو بحر يبدو — بالاستقراء — أنه وبعض البحور الطويلة الأخرى — كان من أحب بحور الشعر العربي إلى المغنين والمغنيات ، الذين كانوا حريصين حرصاً بالغاً على الإجادة وبذل الجهد لا على قلة المجهود كما ورد في رأي الدكتور شوقي ضيف : « وإنما أكثر من استعمال الأوزان السهلة التي لا تحتاج مجهوداً من المغنى » .

والحق أن نعت بعض الأوزان بالسهولة أو الخفة أو « القصر » على إطلاقه . يقبل كثيراً من المناقشة . فإن البيت من الشعر — في مجال الإنشاد والغناء — لا

(١) النجار : الأصل
(٢) الجثجاث والعرار : نباتان من نبات الصحراء .
(٣) المندل : العود (الذي يحرق للبخور) .
(٤) الأغاني جـ ٧ ص ١٣٢ .

يقاس طوله أو خفته أو سهولته بمجرد وزنه العروضي وعدد ما به من تفعيلات وحركات وسكنات ، بل يقوم شعور السامع بهذه الصفات على مقومات تتجاوز الوزن إلى تآلف الحروف وتضادها ومخارجها وتتابع المدات والسكنات وتآلف الشكل والمضمون في صورة فنية متكاملة توحي بالطول أو القصر أو السهولة أو الصعوبة . ولا شك أن قول امرىء القيس « من الطويل » :

مِكرّ مِفرّ ، مُقْبل مدبر ، معــاً
كجلمود صخر حطّه السيلُ من عل

يفرض على البيت إيقاعاً خاصاً ، بما فيه من تقسيم لفظي منغم « مكر مفر .. مقبل مدبر » وبقلة ما فيه من أصوات ممدودة ، حتى ليبدو بعيداً عن طبيعة ما نفترض في ذلك البحر من طول وامتداد . وذلك على نقيض قوله من البحر نفسه :

فتوضِــحَ فالمقراة لم يعفُ رسمها
لما نسجتها من جنوب وشمأل

إذ يخلو البيت من تلك التقسيمات اللفظية المنغمة ، وتكثر فيه الحروف الممدودة فتضفي على موسيقاه كثيراً من الامتداد والانسياب .

وقد ضربنا هذا المثل لندلل بهذه الصفات الظاهرة على خطأ قياس أوزان الشعر في مجال الغناء بالتفعيلات العروضية وحدها ، وإن كان أمر الإيقاع والتركيب الموسيقي في أبيات الوزن الواحد أكثر تعقداً وخفاء من ذلك . ومن هنا كان اختيار المغني أو الملحن لبعض أبيات يغنيها من القصيدة الواحدة ، إذ يجد فيها — بحسه وثقافته الموسيقية — من عناصر الإيقاع المركب ما يجعلها مادة أصلح للغناء والتلحين من سائر أبيات القصيدة ، في البحر الواحد .

على أننا ، لو سلمنا بهذا المقياس الشكلي وحده في التفريق بين الأوزان

الطويلة والقصيرة ، لا نستطيع أن نتفق مع الدكتور نجيب البهبيتي فيما نعت به بعض البحور من حيث الطول والقصر .

فإذا كان المقياس عدد الحركات والسكنات في البيت الواحد فإن الرمل والمتقارب والخفيف تدخل في عداد البحور الطويلة ، التي لم يشر إليها الباحث ولا النص الذي اقتبسه من أبي العلاء، وأدخلها الدكتور شوقي ضيف فيما سماه البحور « الخفيفة » أو « السهلة » . فالرمل والخفيف يتساويان مع الكامل ، إذ يتضمن كل شطر من أشطار هذه الأوزان الثلاثة واحداً وعشرين ساكناً ومتحركاً . أما المتقارب فيتضمن عشرين . وما نظن أن ساكناً أو متحركاً واحداً يمكن أن يخرج بحراً من نطاق البحور الطويلة إلى القصيرة .

أما الخفة والسهولة التي يفرق على أساسها الدكتور شوقي ضيف بين البحور فأمر يرجع كما قلنا إلى تركيب موسيقي لا يتصل بطبيعة البحر بقدر ما يتصل بطبيعة العبارة والصورة الشعرية وتركب الحروف والأصوات وتتابعها في نسق خاص .

والحق أن شيئاً يسيراً من الاستقراء لما غُني من شعر عمر جدير بأن ينقض هذه الآراء التي يقول بها الدارسون . فإن المغنين لم يقتصروا على اختيار الأوزان القصيرة والمجزوءة من شعر الشاعر ، بل تغنوا بكثير من أوزانه الطويلة . فقد تغنى ابن سريج بقوله (من الطويل) :

فلمـــا توافقنا وسلمتُ ، أشرقت
وجوه زهاها الحسن أن تتقنعـــا

وبقوله (من الطويل) :

أفِقْ ، قد أفاق العاشقون وفارقوا الـ
هوَى ، واستمرّت بالرحيل المرائرُ

زَعْ النفس . واستبقِ الحياء فإنما
تُباعد أو تُدني الرِّباب المقـادر
أمِتْ حبَّها واجعل قديم وصالها
وعِشرتَها . كمثل من لا تعاشر
وهَبْها كشيء لم يكن أو كنازح
به الدار . أو من غيَّبته المقابر
وكالناس عُلّقتَ الرباب . فلا تكن
أحاديثَ من يبدو ومن هو حاضر

وقوله (من الطويل) :

أمن آل نعم أنت غاد فمبكـرُ
غداة غدٍ . أم رائـح فمُهجِّر ؟
لحاجة نفس لم تقل في جوابهـا
فتبلغَ عذراً . والمقـالة تعـذر
أشارت بمدراها وقالت لأختهـا :
أهذا المغيريُّ الذي كان يُذكـر !
لئن كان إياه . لقد حال بعدنـا
عن العهد . والإنسان قد يتغير !

وغنى له من الطويل أيضاً قوله :

هجرت الحبيب اليوم من غير ما اجترمْ
وقطّعتَ من ذي ودّك الحبل فانصرمْ
أطعتَ الوشاة الكاشحين ومن يطع
مقالة واشٍ يقرعْ السنَّ من نـدم

أما معبد فقد غنّى له من الطويل :

نظرتُ اليها بالمحصّب من مِنىً
ولي نظر ، لولا التحرّج ، عارمُ
فقلت : أشمس أم مصابيح بيعة
بدت لك خلف السِّجف ، أم أنت حالم ؟
بعيدة مهوى القُرط ، إمّا لنوْفل
أبوها ، وإما عبدُ شمس وهاشم
ومدّ عليها السِّجفَ يوم لقيتها
على عجلٍ تُبّاعُها والخوادم

وقوله من الطويل أيضاً :

لعمرُك ما جاورتُ غمدان طائعا
وقصرَ شعوب أن أكون به صبّا
ولكنَّ حُمّى أضرعتني ثلاثة
مجرَّمة ، ثم استمرّت بنا غِبّا

وقوله من البحر نفسه :

أفي رسم دار دمعُك المترقرق
سفاهاً ، وما استنطاق ما ليس ينطقُ ؟
ذكرت به ما قد مضى من زماننا
مغانيَ قد كادت على العهد تخلق

وغنى له الغريض من الطويل قوله :

عرفتُ مَصيف الحيّ والمتربّعا
ببطن حُليّاتٍ ، دَوارسَ بلقعا
أرى السَّرح من وادي العقيق تبدّلت
معالمه وَبْلا ونكباء زعزعا

وقد اخترنا نماذج من البحر الطويل الذي لا خلاف على أنه من البحور الطويلة ! وما أكثر ما غنى المغنون والمغنيات من شعره في البحر الخفيف وهو — كما رأينا — يتساوى في الطول من حيث عدد سكناته وحركاته مع الكامل ، ويزيد على الوافر . وقد عدهما الدكتور نجيب البهبيتي — متتبعاً من أبي العلاء — من البحور الطويلة . والخفيف على أية حال عند من يمارسون الشعر ، من البحور الطويلة بدون شك .

من ذلك غناء ابن سريج في قوله من الخفيف :

طال ليلي واعتادني اليوم سُقْـــمُ
وأصابت مقاتل القلــب نعْمُ

حُرَّة الوجه والشمائــل والجـو
هر . تكليمهــا لمن نال غنــم

وحديث بمثله تُنزَل العصــم . رخيمٌ ، يشوب ذلــك حلم

وغناء معبد :

عاود القلب بعضُ ما قــد شجــاه
من حبيب أمسى هوانــا هـــواه

يا لقومي . فكيف أصبر عمن
لا ترى النفسُ طيبَ عيش سـواه !

وغناؤه أيضاً :

صرمت حبلك الغوم وصـــدّت
عنك ، في غير ريبة ، أسمـــاءُ

والغواني إذا رأينــك كهـــلا
كان فيهنَّ عن هــواك التــواء

وغنى له معبد من الكامل :

حتّى إذا ما الليل جــن ظلامــه
وتنظرتُ غفلة كاشح أن يغفــلا
خرجتْ تأطّرُ في الثياب كأنّهــا
أيْمٌ يسيب على كثيب أهيــلا

ويطول المقام لو ذهبنا نستشهد بما غنى المغنون والمغنيات في البحور الطويلة من شعر الشاعر ، إلى جانب البحور القصيرة ، غير ناظرين في اختيارهم إلى طول أو قصر بل إلى طبيعة العبارة الشعرية وما تتضمن من عناصر صالحــة للغناء والتلحين . ولم يكن مجيء شعر عمر في صورة مقطوعات ، لا قصائد طويلة ، بدافع من نظره إلى ضرورات الغناء كما ذكر الدكتور شوقي ضيف ، وإلا لاقتضى ذلك أن تغني المقطوعة كلها ما دام الشاعر قد نظمها لهذه الغاية . لكن المغنين كانوا يختارون من أبيات المقطوعة الواحدة — أو القصيدة — أبياتاً بعينها يرونها صالحة للتلحين والغناء حسب الحس الموسيقي لكل منهم . لذلك كان بعض الملحنين يختارون أبياتاً من المقطوعة على حين يختار آخرون أبياتاً أخرى من المقطوعة نفسها .

والحق أن الاستقراء العام لا يدع شكا في أن الاختيار كان يخضع لقيم أخرى غير التي نجدها في ألوان من غنائنا الحديث ، وأن المغنين لم يكن يعنيهم من ذلك طول أو قصر أو حتى غرابة ألفاظ أو شيوعها ، بقدر ما كانوا يلتفتون إلى ما يتيح للمغني المدّ والترجيع والتطريب الذي يبعث كوامن الحزن في نفوس أهل الحجاز حيث شاع فن خاص بالنواح . وهكذا لم تتحرج جميلة أن تغني للأعشى قوله على ما فيه من تعداد لأسماء الأماكن ، ومن طول في الوزن (من البسيط) .

بانت سعاد وأمسى حبلُها انقطعــا
واحتلّت الغَوْر فالجدّين فالفَرَعا

واستنكرتْني وما كان الذي نَكِرتْ
من الحوادث . إلا الشّيبَ والصَّلعا

على أننا ندع الكلمة الفاصلة في هذه القضية لإحصاء لم يخطر للقائلين بتأثر الشعر بالغناء على هذا النحو أن يقوموا به ليكون سنداً لما يقررون من آراء تقوم على مجرد الانطباع .

فقد أحصينا ما جاء في ديوان عمر بن أبي ربيعة من مقطوعات وقصائد في البحور المختلفة . فكانت النتائج التالية :

الطويل . تسع وتسعون . الكامل : ست وسبعون . الخفيف : ست وسبعون . البسيط : ست وثلاثون . الوافر : إحدى وعشرون . المتقارب : عشرون . المنسرح : خمس عشرة . المديد : أربع عشرة . الرمل : أربع عشرة . السريع : إحدى عشرة . الهزج : اثنتان . الرجز : واحدة .

ومن هذا الإحصاء يتضح بطلان ما اقتبسه الدكتور البهبيتي عن أبي العلاء من نسبة الأوزان الطويلة إلى الشعر الجاهلي وذيوع القصيرة في الشعر الإسلامي .

وقول الدكتور شوقي ضيف إن عمر كان يكثر من استخدام « الخفيفة » كالسريع والخفيف والوافر والرمل المتقارب . ومع اختلافنا معه في معنى السهولة والصعوبة وفي طبيعة بعض تلك الأوزان ، نرى أن الرمل والمتقارب والسريع كانت من أقل البحور دورانا في شعر عمر كما يتبين من الإحصاء .

أما المجزوءات التي يقول الدكتور شوقي ضيف إن عمر قد أكثر من استخدامها فقد جاءت نتيجة إحصائها على النحو التالي :

مجزوء الوافر : ثلاث عشرة . مجزوء الرمل : عشر . مجزوء الخفيف : عشر . مجزوء الرجز : ست . مجزوء الكامل : اثنتان .

ومعنى ذلك أن للشاعر إحدى وأربعين مقطوعة في البحور المجزوءة ، من مجموع مقطوعات الإحصاء وقصائده وعددها أربعمائة وست وعشرون . أي

ما لا يكاد يبلغ عشرة في المائة من مجموع شعر الشاعر ! وذلك نقيض قول الدكتور شوقي ضيف « وتكثر هذه المجزوءات في شعر عمر كثرة مفرطة ! »[1]

والحق أننا نظلم عمر وسائر الشعراء الذين اتصلوا بالغناء وغنى المغنون أشعارهم ، حين نصورهم كأنهم « مؤلفو أغان » يفكرون في مقتضيات الألحان والغناء وهم ينظمون أشعارهم . صحيح أن هناك روايات تذكر أن هذا الشاعر أو ذاك قد نظم أبياتاً ليغنيها مغن أو آخر ، وأن الشاعر كان يغير أحياناً بعض ألفاظ في شعره لتناسب طبيعة الغناء . لكن ذلك كله ليس إلا شيئاً عارضا لا يدل على ارتباط الشعر بالغناء إلى هذا الحد البعيد الذي يصبح الشاعر فيه فرداً في « جوقة » كما يقول الدكتور شوقي ضيف .

والناظر في شعر عمر يدرك أنه شعر يصور في المقام الأول تجربة شعورية حفزت الشاعر إلى القول ولوّنت القصيدة بطبيعتها من حيث الجزالة أو السهولة والطول أو القصر وذيوع الألفاظ أو ندرتها وجلال الموسيقى أو رقتها وغير ذلك مما يدخل في تكوين الصورة الشعرية في القصيد أو المقطوعة . ويدرك الدارس أن الملحنين والمغنين لم يكونوا ينتقون دائماً من شعر الشاعر « أسهله » أو « أقصره » أو « أخفه » بل كان كل منهم يختار ما يرى أنه أنسب للحنه وصوته .

ولا جدال في أن الشعر قد تأثر بالغناء ، كما تأثر الغناء بالشعر . لكن في تلك الحدود التي تخلق عند الشاعر حساً عاماً « بموسيقى العصر » دون أن تؤثر تأثيراً مباشراً في صور الشعر وأساليبه وموسيقاه .

---

(١) التطور والتجديد في الشعر الأموي . ص ٢٦٢ .

الصورة الشعرية

إذا تجاوز الدارس ذلك التجديد الذي أحدثه عمر بن أبي ربيعة في بناء القصيدة وما أدخله عليها من قصص وحوار مرن ممتد ولغة طيعة تستجيب لحاجات الحوار والقصص ، لينظر في الصورة الشعرية داخل ذلك الإطار الجديد ، فسينتهي إلى أن الشاعر لم يحدث جديداً في ذلك المجال ، بل لعله يكون أقرب إلى التقليد من غيره من شعراء الغزل . إذ يقف وسطا بين الشاعر العذري الذي يغذو موهبته إحساس صادق متصل باللوعة يهديها إلى كثير من الجديد في التعبير ، والشاعر الحسي الذي يتخذ الجمالُ الإنساني لديه وضعَ الجمال في الطبيعة فيوحي إليه بضروب جديدة من الوصف المبتكر والصور البديعة . وكأنما كان الشاعر يستنفد طاقته في « تطويع » اللغة لحكاية الحدث وإجراء الحوار حتى إذا جاء إلى اللحظات النفسية التي يمكن أن تكون مصدراً للصورة الشعرية الموفقة . أدرج تلك اللحظات في سياق رواية الحدث مكتفيا من تصويرها ببعض المظاهر الخارجية التي تتصل في طبيعتها بأحداث مغامراته الليلية . لذلك نحس بأن أكثر صوره تميزاً هي تلك التي يتريث فيها قليلاً عند تلك اللحظات النفسية أو يمزج فيها الحدث المادي بالشعور النفسي . ولعل أوضح مثال لذلك بعض مقاطع من رائيته الطويلة « أمن آل نعم أنت غاد فمبكر » . ولعل أجمل تلك المقاطع هاتان الصورتان اللتان رسمهما لنفسه ثم لصاحبته . مقارنا بين ما عاناه

من مشقة الاغتراب والسفر وما هي فيه من راحة ونعيم . ومع أن المقطوعتين ترسمان صورا مادية للجهد والراحة ، فإنهما تحفلان بالشعور النفسي الذي ينطوي وراء تلك الصور المادية ، وتنبعان من معنى « وجودي » عام يرتبط بإحساس الشاعر العام بما في حياة الإنسان من تحول دائم :

لئن كان إياه ، لقد حال بعدنا … عن العهد ، والانسان قد يتغير

رأت رجلا أما إذا الشمس عارضت … فيضحي ، وأما بالعشيّ فيخصر[1]

أخا سفرٍ ، جواب أرضٍ ، تقاذفت … به فلوات ، فهو أشعث أغبر

قليل على ظهر المطيّة ظلُّه … سوى ما نفي عنه الرداء المحبّر

وأعجبها من عيشها ظلّ غرفة … وريّان ملتف الحدائق أخضر

ووالٍ كفاها كلّ شيء يهمّها … فليست لشيء آخر الليل تسهر

ونلاحظ أن الشاعر في داخل هذا التقابل العام بين الصورتين قد اعتمد أيضاً على شيء من المقابلة بين بعض جوانب الصورة التي رسمها لنفسه ، ضاحياً إذا علت الشمس في الأفق ، خاصراً إذا حلّ العشيّ ، موزعا بين حرارة غامرة وظل قليل من ردائه المحبر .

كما أكد الشاعر طبيعة التحول الدائم بهذه الحركة المتتابعة الموقعة وما تضمنته من تعبير مجازي موفق .

أخا سفر ، جواب أرض ، تقاذفت … به فلوات ، فهو أشعث أغبر

(١) يخصر : يبرد .

حتى إذا انتهى إلى صورة صاحبته اعتمد على تأكيد جوانبها بالتكرار والعطف الموحيين بالاستقرار وامتداد الطمأنينة ، خاتماً إياها بنتيجة طبيعية على نقيض تلك التي ختم بها بيته السابق :

« فهو أشعث أغبر ... فليست لشيء آخر الليل تسهر » .

ومن أجمل تلك اللحظات التي يجمع فيها الشاعر بين الحركة الخارجية والنفسية قوله في تلك القصيدة أيضاً .

فبتّ رقيباً للرفاق على شفا
أحاذر منهم من يطوف ، وأنظر

إليهم متى يستمكن النوم منهم
ولي مجلس . لولا اللبانة ، أوْعر [1]

وبتّ أناجي النفس : أين خباؤها ؟
وكيف لما آتي من الأمر مصدر ؟

فدلّ عليها القلبَ رياً عرفتها
لها . وهوى النفس الذي كاد يظهر [2]

فلما فقدت الصوت منهم ، وأطفئت
مصابيح شُبّت بالعشاء وأنؤرُ

وغاب قُمَير كنت أرجو غيابه
وروّح رعيان ونوّم سمّر

ونفّضت عني النوم أقبلت مشية الـ
حباب ، وركني خشية القوم أزْوَرَ [1]

---

(١) اللبانة : الحاجة .

(٢) ريا : رائحة زكية .

(١) الحباب : الحية . ازور : مائل .

فحييت إذ فاجأتها ، فتولهت
وكادت بمكنون التحية تجهر

ومن نماذج هذا التريث عند اللحظة النفسية دون انسياق سريع وراء رواية الحدث المادي لمغامرة الشاعر ، هذه الأبيات التي يبلغ فيها الشاعر حد اللوعة العذرية والتصريح بما لا يصرح به عادة من شعور بوطأة التقاليد والمجتمع [1] :

ثم أقبلت ، رافع الذيل ، أخفي الوطء أخشى العيون والنظارا
فالتقينا ، فرحبت حين سلمت ، وكفت دمعا من العين مارا
ثم قالت عند العتاب : رأينا منك عنا تجلدا وازورارا
قلت كلا ، لاه ابن عمك بل خفنا أموراً كنا بها أغمارا [2]
فجعلنا الصدود ، لما رأينا قالة الناس ، بيننا أستارا
وركبنا حالا لنكذب عنا قول من كان بالبنان أشارا
واقتصرت الحديث دون الذي قد كان من قبل يعلم الأسرارا
ليس كالعهد إذا عهدت ، ولكن أوقد الناس بالأحاديث نارا
فلذاك الإعراض عنك ، وما آثر قلبي عليك أخرى اختيارا
ما أبالي ، إذا النوى قربتكم فدنوتم ، من حل أو كان سارا
والليالي ، إذا نأيت ، طوال وأراها ، إذا دنوت ، قصارا

على أنا نحس — حتى في هذه المقطوعات — بأن الشاعر يؤثر « الترسل » والحديث المنساب ، على بناء الصورة الشعرية المركبة التي تعتمد على التشبيه والمجاز والتقابل وتجمع بين كثير من الظلال والألوان ، وتستغرق اللحظة الشعرية أو المشهد الخارجي ولا تكتفي بأن تلم بها إلماما سريعاً . ولا شك أنه أكثر ميلا إلى هذا الترسل والانسياب والإلمام السريع في تلك الصور من الوصف

(١) الديوان ص ١٦٢ .
(٢) لاه ابن عمك : أي لله ابن عمك . أغمار : ج غمر وهو غير المجرب ، اي كنا نجهلها .

الخارجي التي تجيء مجرد لحظة في سياق الحدث والمغامرة . وهو لهذا لا يجهد نفسه في ابتكار شيء جديد في مثل تلك الصور بل يعتمد اعتمادا كاملا على التقليد ويكرر الصورة الواحدة في كثير من قصائده دون أن يكون فيها أدنى مظهر من مظاهر الإضافة أو التركيب أو محاولة الأصالة . ولعل ذلك أوضح ما يكون في وصفه لبعض مظاهر الجمال في المرأة . وقد تتضح هذه الحقيقة إذا تتبعنا دوران تشبيهات ومجازات يستخدمها الشاعر في وصف الثغر والوجه وجمال العيون والحركة . فالثغر عنده لا يكاد يعدو أن يشبه بالأقحوان أو النبت الشتيت (أي المفرّق الأوراق) أو بالبرَد والعسل والخمر في بعض الأحيان . والوجه الجميل عنده قمر أو شمس أو غمامة مشرقة ، ورشاقة الحركة وجمال العيون تذكره دائما بالمها والظباء حتى لتصبح أسماؤها وكأنها أسماء حقيقية للمرأة . كل هذا على نحو سريع عارض لا يوحي – كما قلنا – بأية محاولة للتفنن أو الأصالة .

ومن نماذج وصفه للثغر قوله :

– غـادة يفترُّ عـن أشنبهـا
حين تجلوه ، أقاحٌ أو برَدْ [1]

– تـراءت لـي لقتلـني
فصـادتني ، ولـم أصِـدِ
بذي أشرٍ شتيت النبْـت صافي اللـون كالبردِ [2]

– تفترُّ عن واضح الأنياب متّسق
عذب المقبّل ، مصقول ، له أُشُرُ

كالمسك شيب بذوب النحل يخلطه
ثلجٌ بصهبـاء مما عتّقت جدَرُ

(١) الأشنب : الثغر العذب الرقيق .
(٢) ذي أشر : أي بثغر ذي أسنان فيها تحزيز وبياض .

– تجلو بمسواكها غرّاً مفلّجة
كأنها أقحوان شافه مطرُ [1]

– تفترّ عن ذي غروب طعمه ضَرَبٌ
تخاله بردا من مزنةٍ مارا [2]

– تفترّ عن واضح ، مقبّله
مفلّج واضح ، له أشرُ

– فأذاقني لذيذا ، خِلْته
ذوب نحل شيب بالماء الخَصِرْ

– وكأنّ فاها عند رقدتها
تجري عليه سُلافةُ الخمرِ

شرِقا بذوب الشهد ، يخلطه
بالزنجبيل وفارة التّجْر [3]

– حوراء آنسة ، مقبّلها
عذب ، كأن مذاقه خمرُ

والعنبر المسحوق خالطه
وقرنفل يأتي به النّشْر

– بادنٌ ، تجلو مفلّجةً
عذبةً غرّاً ، لها أشُرُ

– فأرتني مسفراً حسناً
خِلْته ، إذ أسفرتْ ، قمرا

وشتيتَ النّبت متسقا
طيّبا أنيابه خصِرا

---

(١) شافه : جلاه .
(٢) الغروب : كثرة الريق . الضرب : العسل . مار : جرى .
(٣) الفارة : وعاء المسك .

ـ ولن أنسى بخيف مِـــنىً
تَســارُقَ زينبَ النظــرا
إلــيّ بمقــــتيْ ريـــم ترى في طرفه حـــورا
وثغـــر واضــح رتِــلٍ ترى في خـده أشرا [1]
ـ خَــوْدٌ يفوح المسك من أردانهـــا ، والعنــبرُ
تفترّ عـــن مثل أقـــا
حي الرمل ، فيهـــا أشر
ـ وتدنى النصيف عــلى واضح
جميلٍ ، إذا سفرت عنه ، حُرّ [2]
وإذ هــي تضحك عـــن نيّرٍ
لذيذ المقبّــل عذب خصِر
شتيت المراكز ، أحوى اللثاث ،
كــدرٌ تنضّد ، فيـــه أُشر
ـ ومحدّث قــد بــات يؤنسني
رخص البنـــان مهفهف الخَصْرِ
ويذيقني منــــه ، على وجلٍ
عذبــا كطعــم سُلافــة الخمر
ـ وكأنّ الشهــد والإسفَنْــطَ
والمـــــاء الفضيضـــا [3]
بـــاشَرَ الأنيــابَ منهـــا
بعد مــا ذاقت غموضا [4]

---

(١) كذا بالديوان
(٢) النصيف : البرقع .
(٣) الاسفنط : الخمر .
(٤) الغموض : النوم

– فباتت تعاطيني عِذابـا حسبتها
من الطيب ، مسكا أو رحيقا معتّقا
– فأذاقتني عــلى مهــلِ
طيّبَ الأنياب ، لم يَشْعَـلِ [1]
تحسب الراح الزكيَّ بـــه وسلاف الـراح والسلـل
– وتفترّ عن كالأقحوان بروضة
جلته الصَّبا والمستهِلُّ من الوبْلِ
– ليس طعم الكافور والمسك شيبا
ثم عُلاّ بالراح والزنجبيــلِ
حين تنتابها ، بأطيبَ من فيهـا طُروقاً إن شئت أو بالمقيلِ
– فابتسمت عــن نيّــر واضح
مفلّج عـذبٍ إذا قُبِّــلا
كأقحوان الرمـل في جـائر
أو كسنـا البرق إذا هلّـلا
– ونيّر النبت عذب بارد خَصِرٍ
كالأقحوان ، عُذابٌ طعمه ، رتِلا [2]
كأن إسفنطـة شيبت بـذي شبم
من صوب أزرق هبّت ريحهُ شَملا [3]
– وتنكلُ عن غُـرٍ شتيت نباتُه
عذاب ثناياه ، لذيـذ المقبّــل
كمثل أقاحي الرمل ، يجلو متُونه
سقوطُ ندى من آخر الليل مُخضِل

---

(١) لم يشعل : لم تتركب أسنانه .

(٢) رتل الثغر : تناسقت أسنانه .

(٣) شبم برد : أي ماء ذي برودة . أزرق : صاف . شملا : شمالا .

ـ خَوْدٌ إذا قامت إلى خدرهـا
قامت قطوف المشي مِكسالـه
تفترُّ عن ذي أشَر بـارد
عذب ، إذا ما ذيق سلسالُـه
ـ إذ تبدّت لنا فأبدت أثيثـا
حالكا لونُه ، وجيدا أسيـلا
وشتيتـا كالأقحوان عذابـا
لم يغادر به الزمـان فلـولا
ـ رأيت بجنب الخيف هنـدا فراقني
لهـا جيد رئم زيّنته الصرائمُ[1]
وذو أشر عذب كأن نبـاتـه
جنَى أقحوان نبتُـه متناعـم
ـ إن نُعمـا أقصدت رجلا
آمنـا بالخيْف ، إذ ترمي[2]
بشتيتٍ نبتُـه ، رَتِـلٍ
طيِّبٌ الأنيـاب والطعـم
ـ بـارد الطعم شتيت نبتـه
كالأقاحي ، ناعم النبت ثـري

وقد يقال إن هذه التشبيهات والمجازات التقليدية قد انتزعت من سياقها ، ولعلها قد فقدت بذلك كثيراً من دلالتها التي كانت لها في التحامها مع أجزاء الصورة العامة . لكن الحق أن تلك التشبيهات والمجازات تجيء بطريقة عارضة فتكون مجرد إشارة عابرة إلى جمال الثغر ليس لها صلة وثيقة بالسياق العام ، أو

(١) الصرائم : ج صريمة : الرملة المنصرمة أي المنقطعة عن الرمل ، ذات الشجر .
(٢) أقصدت : أصابت بسهمها .

تعداداً سريعاً متتابعا لمظاهر الجمال في الثغر والشعر والوجه والقوام بالأسلوب التقليدي نفسه ، من تشبيه الشعر بالليل أو قطوف العنب . والوجه بالشمس أو القمر ، والقوام بالغصن أو الكثيب وغير ذلك من التشبيهات والمجازات المألوفة . ومن أمثلة تشبيهاته السريعة المتتابعة غير المتكاملة قوله :

أنت أشهى إليّ مـــن صَوْب مُزن السحائبِ
إنمـــا أنت ظبيـــة من إكـــام عشائب
أو هلال بـــدا لنـــا وسط زهـــر الكواكب

أما تشبيهه المرأة بالظباء والمها فكثير يجري على هذا النحو «المباشر» الذي يفقد التشبيه والمجاز فيه قدرته على خلق صورة فنية معادلة للواقع ، فيصبح أشبه بالتعبير الحقيقي المألوف ، وكأنه الشاعر قد استبدل باسم المرأة الظبية والمهاة فأصبحتا علماً عليها . ومن ذلك قوله :

– يـــوم قالت لنسوة مـــن لؤيّ بن غـــالبِ
آنســـات عقائـــل كالظبـــاء الربـــائب
– طيبـــات الأردان والنشر عيناً
كمهـــا الرمل ، بُدّنا أترابـــا
– طيّب الريقة والنكهة كالراح القطيب (1)
واضح اللبّة والسُّنّة كالظبي الربيب (2)
– فهي لنـــا خُلـــة نواصلهـــا
من غير ما مَحْرَم ولا رِيَـــبِ
مثل غـــزال يهـــزُّ مشيتـــــه
أحوَى ، عليـــه قـــلائد الذهب

---

(1) القطيب : الممزوجة .
(2) السنة : الوجه

– وما ظبية من ظبـاء الأراك
تقرو دميث الرُّبـى عاشبا [1]
بأحسنَ منهـا غـداة الغميـم
إذا أبـدت الخـدّ والحاجبا [2]

– صاد قلبي اليوم ظبـيٌ مقبـل مـن عرفات
في ظبـاء تتنـادى عامـداً للجمَرات [3]

– بالله يا ظبيَ بني الحـارثِ
هل مَنْ وفي بالعهـد كالناكث
لا تخدعنيّ بالمنـى باطـلا
وأنت تلعب بي كالعابـث ؟

– دعاني من بعد شيب القـذا
ل رئمٌ لـه عنُـقٌ أغيـدُ
وعـين تُصـابي وتدعـوْ الفتى
لمـا ترْكُـه للفتى أرشـد

– تراءت لي لتقتلـني فصادتـني ولم أصـد
ثِقـالٌ كالمهـاة خريـ دةٌ من نسوة خُـرُد

– كأن عقد وشاحيها على رشأٍ
يقرو من الروض ، روض الحزْن أثماراً

– قمَرتْه فـؤادَه أختُ رئـم
ذات دَل ، خـريدة مِعطارُ

---

(١) تقرو : تقصد وتأكل . الدميث : اللين .
(٢) الغميم : اسم موضع .
(٣) الجمرات : موضع رمي الحصى في منى .

طفلة وعثة الروادف خود

كمهاة إنساب عنها الصُّوار (١)

– إن تكن دار آل نُعمٍ قواءً

خالياً جوُّها من الأجوارِ (٢)

فلَقِدْما رأيت فيها مهاة

في جوار أوانس أبكار

ذكّرتني الديارُ نُعما وأترا

با حسانا ، نواعما كالصّوار

– فنهضنا نمشي ، نُعفّي مُروطا

وبروداً ، وَهْناً ، على الآثارِ

وتولّت نواعمٌ خفِرات

يتهادين ، كالظباء السواري

– إذا رُمتُ عيني أن تفيق من البكا

تبادَر دمعي مُسْبِلا يتحدَّرُ

لقد ساقني حَينٌ إلى الشادن الذي

أضرَّ بنفسي أهلُه حين هجّروا

لقد كان حتفي يوم بانوا بجؤذر

عليه سِخابٌ فيه دُرّ وعنبر (١)

– ولن أنسى بخيف مني

تسارق زينبُ النظرا

إليّ بمقلتيْ رئمٍ

ترى في طرفها حوَرا

---

(١) طفلة : ناعمة . وعثة : سمينة . الصوار : القطيع .

(٢) الأجوار : الجيران .

(٣) السخاب : القلادة .

ـ ذكرتُ به بعض ما قد مضى
وحقٌّ لذي الشجو أن يذكـرا
ومشيَ ثـلاث بـه مَوْهِـنا
خرجن إلى عاشـق زُوّرا
مهـاتان شيّعتـا جـؤذرا
أسيـلا مقلّـدُه ، أحـورا
ـ وإذ هيَ مثل مهـاة الكثيـب
تحنو على جـؤذر في خَمَـر[1]
ـ نظرتْ إليك بعين جـازئة
كحلاء ، وسط جآذر خُنُسِ[2]
ـ يا خليليَّ إذا لـم تنفعـا
فدعاني اليـوم من لومٍ ، دعـا
وألمّـا بـي بظـبي شـادن
لست أدري اليوم مـاذا صنعـا
ـ سبتْه بوَحف في العِقاص كأنه
عناقيد دلاها من الكرم قاطـفُ
وجيدِ خَذولٍ بالصريمة مُـغزل
ووجه حَميّ أضرعته المخالف[3]
ـ إذ أنت رَوْدٌ في الشباب غريرة
غراء ، خوْد كالغـزال الأخرق
ـ فمـا مـن مُغزل أدْمـا
ءَ تزجـى شادنـا خرقـا

(١) الخمر : ما ستر من الشجر .
(٢) الجازئة : المهاة تجتزىء بالكلأ عن الماء . الخنس : ج خنساء .
(٣) الخذول . الظبية التي تخلفت عن صواحبها . الصريمة : الكثيب : مغزل ذات ولد .

بأحسنَ مقلةً منها

إذا برزت ، ولا عنقا

– آلفة للجمال واضحة

بالعنبر الوردُ جلدُها عبق

الظبي فيه من خلقها شبَهٌ :

النّحر والمقلتان والعُنق

– تعلّق هذا القلبُ للحبّ معلقاً

غزالاً ، نحلى عقد دُرٍ وبارقا

من الأدْم تعطو بالعشيّ وبالضحى

من الضال غضا ناعم النبت مورقا

ألوفٌ لأظلال الكناس وللثرى

إذا ما لعاب الشمس بالصيف أشرقا

– ليالي تسبي عقلي بوحفٍ وارد جثْلِ
وعينيْ مُغْزِلِ حوراء لم تكحل من الخُذْل (١)

– فعاجت بأمثال الظباء نواعم

إلى موقف بين الحجون إلى النخل

فقالت لأتراب لها شبه الدمى

أطلْن التمني والوقوفَ على شغلي

– يا طيب طعم ثناياها وريقتها

إذا استقلّ عمود الصبح فاعتدلا

لها من الرئم عيناه وسُنّته

ونخوة السابق المختال إذا صهلا

---

(١) من الخذل : أي من الظباء التي انخذلت وانقطعت عن السرب .

وفي الشطر الأخير صورة شعرية بديعة يندر أن نجد أمثالها عند عمر بن أبي ربيعة .

ـ يا من لقلب دَنِف مغــــرم هام إلى هند ، ولم يظلِــم
هام إلى رئم هضيم الحــشى عذب الثنايا طيّب المبسم

ـ قد اعتدلت فالنصف من غصن بانة
ونصف كثيب لبَّدَته سَجُوم [1]
منعّمة أهدي لها الجِيدَ شـــادن
وأهدت لها العين القتول بَغوم [2]

ـ فلما إن بــدا للعين منهــا أسيلُ الخد في خَلْق عميمِ
وعينا جؤذر خَرِقٍ ، وثغــــرٌ كمثل الأقحوان ، وجيد ريــم
حنا أترابها دونـي عليهـــا حُنُوَّ العائدات على السقيم

ـ رُبَّ ليل سمرت فيه ، قصير
ورفيــقٍ قــد كان كفؤاً كريما
ثَمَّ أحييته ، أنازع فيـــــه
شادناً أحـــورا أغَـــنَّ رخيمـــا

ـ سَلَبَ القلبَ دَلُّها ، ونَقَيٌّ مثل جيد الغزال يعلوه نظـــمُ
ونبيلٌ عَبْلُ الروادف كالقور من الرمل قد تلبّـــد ، فَعْم [3]

ـ قُلْنَ : قد نادى المنادي وبدا الصبح ، فقومـــا
فمن يزجيـــن غزالا فاتــر الطــرف رخيمـــا

---

(١) لبدته سجوم : أي لبده مطر غزير .
(٢) بغوم : ظبية : والشادن ولد الظبي .
(٣) القور : التل أو الكثيب . فعم : ممتلىء .

– أمسَى الفؤاد بكم يا هند مرتهنا
وأنت كنت الهوى والهمَّ والوَسَنا
إذ تستبيك بمصقول عوارضه
ومقلتَيْ شادن لم يَعْدُ أنْ شَدَنا

أما تشبيهه جمال الوجه وإشراقه ، بالشمس أو القمر أو الغمامة المضيئة على هذا النحو المباشر « البسيط » فكثير . ومنه قوله :

– بيضاء مثل الشمس حين طلوعها
موسومة بالحسن تعجب من رأى
– شفَّ عنها مرقّقٌ جَنَديٌّ
فهي كالشمس من خلال السحاب [1]
– أذكرتْني من بهجة الشمس لمّا
طلعت من دُجُنّة وسحابِ
– كالشمس صورتُها غرّاء واضحة
تُعشِي إذا برزت من حسنها السُّرجا
– فقامت ، فقلت : بدت صورة
من الشمس شيّعها الأسعد
– قامت تراءي وقد جدّ الرحيلُ بنا
لتنكأ القرح من قلب قد اصطيدا
بمُشرق مثل قرن الشمس بازغة
ومسبَطرٍّ على لبّاتها سُودا [2]

(١) مرقق : ثوب رقيق . جندي نسبة إلى جند ، بلد باليمن .
(٢) سودا : حال من لباتها أي أعلى صدرها . والمراد أن شعرها الأسود الطويل « المسبطر » قد أضفى على لباتها هذا السواد .

ـ وجلّت ، عشية بطن مكة ، إذ بدت
وجهاً يضيء بياضُه الأستارا
كالشمس تُعجب من رأى ، ويزينها
حسب أغرّ إذا تريد فخارا
ـ مثقلات يزجين بدر سعود
وهي في الصبح مثل شمس النهار
ـ أسيل المحيّا هضيم الحشى
كشمس الضحى واضحا أزهرا
ـ وكأن ضوء الشمس تحت قناعها
أو مُزنة أدنَى بها القَطْرُ
ـ أقول ، وشفّ سِجْف القزّ عنها
أشمسٌ تلك أم قمر منيرُ ؟
ـ وهي كالشمس إذ بدت في ضحاها
فأبانت للناظرين طلوعا
ـ وطافت بنا شمسٌ عِشاءً ، ومن رأى
من الناس شمسا بالعشاء تطوف ؟
ـ وصبا القلبُ إلى بَهْنَانة
مثل قرن الشمس يبدو في الظُّلَمْ [1]
نظرتُ إليها بالمحصَّب من منى
ولي نظر ، لولا التحرج ، عارمُ
فقلت : أشمس أم مصابيح بيعة
بدت لك تحت السجف ، أم أنت حالم؟
ـ كالشمس بالأسعد إذا أشرقت
في يوم دَجْن بارد مُقْتِم

---

(۱) بهنانه : طيبة النفس .

لم أحسب الشمس بنيل بـــدب

قبلي ، لذي لحم ولا ذي دم

— سلَب القلبَ دلُّها ونقيٌّ

مثل جيد الغزال يعلوه نظمُ

ووضيءٌ كالشمس بين سحاب

رائح مقصر العشيّة فخم

— خود تضيء ظلام البيت صورتها

كما يضيء ظلامَ الحِنْدِس القمرُ

— كم قد ذكرتُكِ ، لو أجزَى بذكركم

يا أشبه الناس ، كل الناس بالقمرِ

— غرّاء واضحة الجبين كأنها

قمر بدا للناظرين منيرُ

— رأيتها مرة ونسوتَهـــا

كأنها من شعاعها القمرُ

— كأن ثوباً ، لما التقى الرَّكب تدنيـــه عليها ، يشفّ عن قمرِ

— رَخْصة حوراء ناعمة طَفلة . كأنها قمرُ

— سلّمتُ فالتفتتْ بوجه واضح

كالبدر ، زيّن ذاك جيد أتلعُ

— وقُمن إليها كالدّمى فاكتنفنها

وكلٌّ يفدّي بالمودّة والأهلِ

نجومُ دراريّ تكتّفن صورة

من البد وافت . غيرهُوج ولا نُكْلِ[1]

— فإذا ثلاث بينهنّ عقيلة

مثل الغمامة . نشرها يتضوّع

(١) نكل : ضعف .

ـ فجلا القناعُ سحابةً مشهورة
غرّاء ، تُعشي الطرفَ أن يتأملا
ـ حيّيتها فتبسمتْ فكأنهـــا
عند التبسم ، مزنة تتبسم

* * *

وإذا كنا لا نجد صوراً شعرية جديدة أو إضافات إلى الصور القديمة عند عمر ، فإننا مع ذلك نحس في شعره من تجمع تلك الصور التقليدية ومن معجمه الخاص ، انسياباً موسيقياً ومرونة في العبارة ولفتات إلى بعض الحقائق النفسيةَ الطريفة أو الخافية ، مما أضفى على شعره طابعاً خاصاً بين شعراء الغزل في عصره ، ووضعَه ـ كما قلنا ـ في منزلة وسط بين العذريين وتجاربهم المجردة ومعجمهم الشعري الحافل بالرمز والعاطفة ، والتقليديين بما في شعرهم من صخب وجزالة مفرطه وبعد ـ في أغلب الأحيان ـ عن الصدق الفني والنفسي .

والحق أنه يمكن أن يقال إن ما تم من تطور وتجديد في الشعر العربي في العصر الأموي ، قد تم على يد هؤلاء الغزلين من العذريين وغيرهم كعمر بن أبي ربيعة ومن سلك نهجه ، وإن سائر الشعر في ذلك العصر ـ على اختلاف أغراضه ـ لم يكد يأتي بجديد برغم التفوق الفردي الواضح عند كبار الشعراء المعروفين كالفرزدق وجرير والأخطل وغيرهم . فإن غلبة السياسة والاحتراف على هؤلاء الشعراء ـ ونستثني منهم الخوارج وبعض شعراء الهاشميين ـ قد طبعت شعرهم بشيء غير قليل من التقليد والصور المجلجلة الجوفاء التي تنبيء عن اقتدار في النظم أو على موهبة كبيرة خنقتها تلك النزعة إلى الاحتراف والتكسب بالشعر ، أو استخدامه على نحو مباشر في السياسة والخصومات القبلية السائدة حينذاك .



الشعر الأموي

بين السياسة والاحتراف والفن

ارتبط الشعر العربي منذ اكتمال نشأته في العصر الجاهلي بالتعبير عن وجوه من نشاط القبائل العربية في حياتها المفردة وفي علاقة بعضها ببعض سلما وحربا وتحالفاً وصراعاً في سبيل القيم المادية والاجتماعية التي كانت محوراً للحياة حينذاك .

على أن هذه الوجوه من الحياة ، وتلك العلاقات– في سلمها وحربها– لم تبلغ حد السياسة بمعناها المعروف ، إذ لم تكن قد اكتملت للعرب بعد مقومات واضحة للشعب أو الوطن أو الدولة بما يصحب ذلك من خلاف حول مفهوم الحكم أو حدود الوطن أو أمور الشعب أو قضايا القومية . لذا ظل الفرد وثيق الارتباط بذلك الكيان الاجتماعي القبلي المستقل برغم ما قد يكون له من انتماء إلى كيان أكبر كالقحطانية والعدنانية ، ولم يحس الشاعر الجاهلي بحدود واضحة تفصل حياته الفردية وتجاربه الخاصة عن حياة قبيلته وتجاربها ، كما يحس « المواطن » في « دولة » تتميز فيها السياسة ونشاط الجماعة ومشكلاتها عن نشاط الفرد في حياته الخاصة . وهكذا قامت القصيدة العربية الطويلة – في الغالب – على المزج بين ما يبدو أنه عواطف ذاتية خالصة ،

وبعض أمور القبيلة في الحل والترحال والحرب والسلم والقحط والرخاء . والحق أن تلك العواطف الذاتية لم تكن بعيدة عن أمور الجماعة ووجوه نشاطها ونمط حياتها الحضارية . فلم يكن النسيب والوقوف على الأطلال والرحلة إلا تعبيراً من خلال التجربة الفردية عن القضايا الوجدانية والروحية والحيوية للجماعة ، ولم يكن ما درج الدارسون على تسميته « غرض القصيدة الأصلي » الا تصويراً لمشاركة الفرد في أمور تلك الجماعة المستقلة مشاركة مادية أو نفسية .

فالنسيب والوقوف على الأطلال ووصف الرحيل والظعائن صور متكاملة لشعور عام بالفقد لم يكن خاصاً بالشاعر وحده بل كان شيئاً من صميم حياة الجماعة نفسها ، والبطولات والأيام والوقائع لم تكن مجداً للجماعة وحدها بل كانت فخراً ذاتياً لكل فرد من أفرادها . لذلك تحدث الشاعر عن أبطال قبيلته كأنه يتحدث عن نفسه ووصف انتصاراتها ومفاخرها سواء شارك فيها أم لم يشارك كأنها من مقومات وجوده الذاتي .

ومن هنا كانت القصيدة الجاهلية التي تبدو متعددة « الأغراض » هي في حقيقتها كيان متكامل في جانبيها النفسي والفني ، وإن لم يخل الأمر من تقليد نمطي لهذا الطراز الشعري عند بعض الشعراء وفي بعض القصائد .

ومع ان بعض هذه الوقائع — كحرب داحس والغبراء بين عبس وذبيان — قد استطاعت بامتدادها وشمولها ان تثير بعض القضايا الإنسانية العامة فإنها قد ظلت مع ذلك محصورة في ذلك النطاق القبلي ، ولم يستطع زهير بن أبي سلمى في دعوته الرائعة إلى السلام أن يجعل منه قضية « سياسية » عامة ، إذ كان ما يقتتل حوله القوم بعيداً عن السياسة بمفهومها الصحيح .

على أن هناك يوماً واحداً من تلك الأيام ، هو يوم ذي قار ، قد استطاع إن يقترب بالشعر إلى الشعور العربي القومي ، لكنّ ما قيل فيه من شعر ظل مع ذلك ، في جملته ، فخراً ببطولات من خاضوه من قبائل وأفراد . ولعلنا نلمس هذا الشعور القومي في قول الأعشى :

لو أن كـل مَعَدّ كان شاركنـا | في يوم ذي قار ما أخطاهم الشرفُ

لكن الشعور القبلي المحدود يظل مع ذلك مسيطراً على إحساس الشاعر فيصور الواقعة نصراً لقبيلته وأبطالها :

وخيل بكر فما تنفك تطحنهـم | حتى تولوا ، وكاد اليوم ينتصف

• • •

وبظهور الإسلام بدأ المفهوم السياسي يشيع شيئاً فشيئاً في الشعر العربي حين استطاعت العقيدة أن تعلو على صوت الانتماء القبلي وأن تجمع طائفة كبيرة من أبناء قبائل ومواطن مختلفة حول مبدأ واحد من إيمان تمتزج فيه العقيدة بنظام الحكم والاقتصاد وبناء المجتمع وعلاقة المسلمين بغيرهم من المجتمعات ، وهي كلها أمور تدخل في صميم السياسة .

على أنه كان من الطبيعي وقد قام هذا البناء الجديد على أساس من العقيدة ، أن تظل العقيدة محور الخصومة بين هذا المجتمع الجديد وغيره من القبائل والمجتمعات ، وأن تكون تلك القضايا السياسية جزءاً لا ينفصل في الشعر عن قضايا العقيدة ، وإن بدت مستقلة إلى حد ما في شعر المكيين من المناوئين للإسلام ، ممن كانوا يظنون أن الدعوة قد قامت استئثار « بالملك » والثروة من دونهم .

ولم يكن العرب ليستطيعوا أن يخلصوا فجأة من ذلك الامتزاج الوثيق بين حياة الفرد ومجتمعه الصغير في القبيلة . فظل الشعور القبلي مسيطراً مع ذلك على الشعراء فيما ينظمون عن الخصومة بين المسلمين والمشركين ، وظلت المفاخرة القديمة بالأيام والأنساب والمعايرة بالهزائم وضعف الشأن وقلة العدد محوراً لكثير مما قالوه في هذا الشأن. ولعل من أبلغ الدلائل على هذا الاتجاه ما يذكره الرواة من استعانة حسان بن ثابت بأبي بكر الصديق ليعرف منه ما خفي عليه من أنساب قريش وتاريخها وأيامها حتى ينتفع بتلك الحقائق في هجائه للمشركين من

قريش و « بسلّ النبي منهم كما تسل الشعرة من العجين » .

وقد ظن كثير من القبائل التي دخلت الإسلام في أول الأمر ، أن الإسلام ليس إلا مجرد عقيدة آمنوا بها والتفّوا حولها في حياة الرسول ، وأنهم في حل بعد وفاته من أن يعودوا سيرتهم القبلية الأولى محتفظين بعقيدتهم أو متخلين عنها، ولم يدركوا منذ البداية أن الإسلام عقيدة ونظام اجتماعي وسياسي معاً، وأن دخولهم في الإسلامهم كان يعني في الحقيقة ولوجهم أبواب مجتمع جديد ستتحقق له بعد سنوات قلائل كل مقومات الشعب والدولة . لذلك لم يسغ كثير منهم نظام الخلافة بعد موت النبي صلى الله عليه وسلم وقيام « حكومة مركزية » تجمع الزكاة وتولي « العمال » وتسوس أمور « الشعب » وتكون لها عاصمة تقضي فيها هذه الأمور. وكان أن قامت حروب الردة وعبر فيها بعض الشعراء عن هذا الموقف من النظام الجديد . ولعل أبلغ تعبير عن هذا الموقف قول الحطيئة في بيتيه المعروفين :

أطعنا رسول الله مـا كان بيننـا فيا لعبادِ الله ، ما لأبي بكرِ !
أيُورثها بكراً — إذا مات — بعده وتلك لعمرُ اللهِ قاصمة الظهر !

* * *

على أن الشعر لم يلتزم بالسياسة التزاماً حقاً إلا بعد مقتل الخليفة عثمان وما أعقبه من فتن وحروب أهلية متصلة انقسم العرب فيها إلى شيع وأحزاب تتنافس على السلطة وتختلف في فهمها لنظام الحكم .

وحين استتب الأمر لمعاوية بعد مقتل عليّ كان هناك عدة أحزاب سياسية أهمها الهاشميون والخوارج والأمويون ثم القرشيون الذين مثلهم فيما بعدحزب الزبيريين . وكان لكل حزب شعراؤه الذين يعبرون عن أهدافه ومفهومه للحكم وحقه فيه ، ويهاجمون خصومه ويشككون في حقهم ويحطون من شأنهم ويرمونهم بالمروق عن الدين .

والحق أن العقيدة قد ظلت محوراً لتلك الخصومات السياسية بين تلك الأحزاب ، يلتمس كل حزب فيها بياناً لحقه وإعلاء لشأنه وتأييداً لنظرته ، ويرمي سواه من الأحزاب بالخروج عليها في السلوك والاخلاق ونظام الحكم .

على أن كثيراً من الشعراء لم يستطيعوا أن يخلصوا من الانتماء القبلي القديم وظلوا يفخرون بأنسابهم وأيام قبائلهم في الجاهلية ، ومآثر آبائهم وأجدادهم في القِري والنجدة والبأس . ولعل الأمويين كانوا من أكثر الشعراء ميلاً إلى هذا الاتجاه .

ويتفرد الهاشميون والخوارج من بين هذه الأحزاب بإيمانهم الوجداني والفكري المنزة عن الأهواء الدنيوية والطموح إلى المال والسلطان . ولعل إيمان الهاشميين في تلك المرحلة كان لا يتجاوز كثيراً الشعور الوجداني الخالص النابع من حبهم الديني الصادق لأبناء علي وفاطمة وأحفاد النبي صلى الله عليه وسلم ، دون أن تكون لهم « فلسفة » خاصة في الحكم أو رأي واضح في سياسة الدولة غير إلحاح على مبدأ عام يكاد يكون مشتركاً بين الأحزاب جميعاً هو الحرص على « العدالة والتقوى » . أما الخوارج فقد كان لهم رأيهم المعروف في الحكم والسياسة إلى جانب نزعة دينية غالبة تتسم بالزهد الذي يكاد يبلغ أحياناً حد التصوف .

الهاشميون

يعد الكميت أبرز شعراء الهاشميين في الدولة الأموية وأغزرهم شعراً وأشدهم تفانياً في حب آل النبي . وقصائده المعروفة « بالهاشميات » نموذج لهذا اللون الفريد من الشعر السياسي الذي يتدفق من عاطفة جياشة بحب صادق يشارف أحياناً ما يشبه الوجد الصوفي ، ويكاد يخلو لغلبة العاطفة ، من الجدل السياسي الحقيقي ، برغم ما ينسبه الدارسون إلى هذا الشاعر من قدرة على ذلك الجدل . فالحق أن جدله يقوم – حتى في أكثر صوره اقتراباً من منطق السياسة – على ذلك الإيمان الوجداني الخالص بحق الهاشميين في الخلافة . وكثيراً ما يسوق الدارسون برهاناً على جدله السياسي المنطقي قوله دفاعاً عن حق الهاشميين في الحكم [1] :

يقولون : لم يورث ، ولولا تراثـــه	لقد شَرِكت فيه بَكيلٌ وأرْحَبُ
وعَكٌّ ولَخمٌ والسَّكُون وحِمْيَرٌ	وكِنْدَةُ ، والحيّان بكر وتغلب
ولانتشلت عضوين منها يحَابِـــــرٌ	وكان لعبد القيس عضو مؤرَّب [2]
ولا كانت الأنصار فيها أدلّـــــة	ولا غُيّبا عنها إذا الناس غُيّـــبُ
همُ شهدوا بــدرا وخيبر بعدهـــا	ويوم حُنَيْنٍ ، والدماء تَصَبّـــب
فإن هيَ لم تصلح لقـــوم سواهـــمُ	فإنّ ذوي القربى أحقّ وأقــرب

---

(١) انظر مثلا : أحمد الشايب ، تاريخ الشعر السياسي ص ٥ .

(٢) انتشلت : أخذت . يحابر وعبد القيس : قبيلتان . عضو مؤرب : وافر تام .

والحق أن ما يبدو جدلاً سياسياً في مثل هذه الأبيات هو في حقيقته ألصق بما يمكن أن نسميه « بالاستهواء » الخطابي الذي يحيل الخطيب فيه الفكرة إلى إحساس بوسائل الخطابة المعروفة من تكرار أو سخرية أو تأكيد أو اتجاه إلى عاطفة السامع ومحاولة إثارة وجدانه قبل إقناع عقله . فتعداد أسماء القبائل بهذه الصورة المتعاقبة المختلطة ، على اختلاف شأن تلك القبائل وانتمائها ، هو في الحقيقة ضرب من السخرية الخطابية قبل أن يكون من الجدل السياسي القائم على الحجة والمنطق ، وإلاّ لكان من المنطق في النهاية ، ما دام الأمر متصلاً بحق القبائل ، لا حقّ الأفراد وذوي القربى ، أن ينتهي الشاعر إلى أن يثبت حق قريش وحدها — لا الهاشميين — من بين قبائل العرب جميعاً في ذلك التراث .

وقد عرف الكميت بأنه كان يحسن الخطابة [1] . ولا شك أن هذه الموهبة تبدو جلية في شعره السياسي بوجوه فنية كثيرة ، بعضها يتصل ببناء القصيدة وتسلسل صورها وأجزائها ، وبعضها خاص ببناء العبارة وإيقاعها وتكوين الصور نفسها .

أما بناء القصيدة فيقوم في الأغلب على استثارة فضول السامع — كما يفعل الخطيب — بالقدر الذي تسمح به طبيعة الشعر دون أن يتحول إلى مجرد خطبة . فهو يبدأ فيذكر بعض ما يثور في نفسه من طرب أو شجو ، مؤجّلاً إلى حين التصريح بما أثار طربه وشجوه ، نافياً أن يكون ذلك مما ألف الشعراء من حنين إلى متع الحب والشباب أو ذكر للماضي ووقوف على الأطلال ، أو انشغال بما يشغل الناس به أنفسهم من أمور الحياة والمعاش متفائلين فيه أو متشائمين بما جرى الشعراء أن يتشاءموا أو يتفاءلوا به ؛ حتى إذا أثار فضول السامع بحديثه عن طربه وشجوه ونفيه المتتابع في صور فنيه مختلفة ، ذكر علة طربه وموطن هواه ، مشيراً إلى آل البيت بصفات من الفضائل المطلقة دون أن يصرح بذكرهم ، ثم ينتهي أخيراً إلى ذلك التصريح . ولعل خبر نموذج معروف لهذا

(٣) البيان والتبيين ج ١ ص ٣٦ .

المنهج الخطابي ما جاء في مطلع بائيته الطويلة [1] .

طربتُ وما شوقاً إلى البيض أطربُ	ولا لعباً مني ، وذو الشوق يلعب
ولم يُلْهِني دارٌ ولا رسم منزل	ولم يتطرّبني بنانٌ مخضّب
ولا أنا ممن يزجر الطيرَ ، همُّه	أصاح غراب أم تعرّض ثعلب
ولا السانحاتُ البارحات عشيّةً	أمَرَّ سليمُ القرن أم مرَّ أعضب
ولكنْ إلى أهل الفضائل والنُّهى	وخيرِ بني حواء ، والخيرُ يُطلب
إلى النّفر البيض الذين بحبهم	إلى الله ، فيما نالني أتقرّب ..
بني هاشم رهطِ النبيِّ ، فإنني	بهم ولهم أرضى مراراً وأغضب .

ويطرّد هذا المنهج على اختلاف في الطول والقصر في أغلب « هاشميات » الشاعر ، كما في قوله [2] :

مَن لقلبٍ متيّمٍ مستهامِ	غيرَ ما صَبْوَةٍ ولا أحلامِ
طارقات، ولا ادّكارِ غَوانٍ	واضحات الخدود كالآرام
بل هوايَ الذي أُجِنّ وأبدى	لبني هاشم فروع الأنام

وقوله :

أنّى ومِن أين آبكَ الطّرَبُ	من حيث لا صبوةٌ ولا رِيَبُ !
لا من طِلاب المحجّبات إذا	أُلْقِيَ دون المعاصر الحُجُبُ [3]
ولا حمولٌ غدت ولا دِمَنٌ	مرَّ لها بعد حِقبةٍ حِقَبُ [4]

ولم تَهِجني الظّؤار في المنزل القفر بُروكاً ما لها رُكَبُ [5]

---

(1) الروضة المختارة . شرح القصائد الهاشميات ص ٢٥ .
(2) المرجع نفسه ص ٤٩ .
(3) المعاصر : ج معصر وهي الفتاة التي بلغت الشباب .
(4) الحمول : الهوادج .
(5) الظؤار : ج ظئر ، العاطفة على غير ولدها المرضعة له ، من الناس والإبل. وأراد بها هنا الأثافي

ولا مَخاضٌ ولا عِشارٌ مطافيلٌ ، ولا قُرَّحٌ ولا سُلُب[1]
ما ليَ في الدار بعد ساكنها ولو تذكّرتُ أهلَها ، أرَب
لا الدارُ ردّت جوابَ سائلها ولا بكت أهلَها إذ اغتربوا

إلى أن يقول بعد أن يكون قد قدّر أنه استثار فضول السامع كما يجب :

إلى السّراج المنير أحمدَ . لا يعدلني رغبةٌ ولا رَهَبُ .

ويسلك الشاعر المنهج نفسه في قصيدة أخرى فيقول :[2]

طربتَ ، وهل بك من مَطرَب؟ ولم تتصابَ ولم تلعبِ !
صَبابةُ شوقٍ تَهيج الحليمَ ولا عارَ فيها على الأشيَب
وما أنت إلا رسوم الديار ولو كُنّ كالخلل المذهب[3]
ولا ظُعُن الحيّ إذ أدلجت بواكرَ كالإجْل والربرب..[4]
ولستَ تَصَبّ إلى الظاعنين إذا ما خليلُك لم يَصْبَب[5]
فدَعْ ذكر مَن لستَ مِن شأنِه ولا هو من شأنك المُنْصِب[6]
وهاتِ الثناءَ لأهل الثناءِ بأصوبِ قولِك فالأصوب..
بني هاشم فهُمُ الأكرمونَ بنو الباذخ الأفضلِ الطيِّب

* * *

(١) المخاض : الحوامل من الإبل . والعشار التي مضى على حملها عشرة أشهر . مطافيل : ذات أطفال .

(٢) الروضة المختارة ص ٧٤ .

(٣) الخلل : ج خلة وهي بطانة مذهبة ينقش بها جفن السيف . والسياق في الشطر الأول يبدو غير مستقيم ، ولعله يريد : وما أنت ورسوم الديار .

(٤) الإجل : الجماعة من البقر . وكذلك الربرب .

(٥) تصب : أي تتصب بمعنى تصبو .

(٦) المنصب : المتعب .

فإذا انتهى الشاعر بعد تلك المطالع إلى التغني بحب آل البيت أو الهجوم على سالبي حقهم من الأمويين لجأ إلى التكرار الخطابي الذي يؤكد به حبه وبغضه ، مازجاً ذلك بشيء غير قليل من أساليب الاستفهام والتعجب والتساؤل التي يقدّر أنها جديرة بأن تحمل شعوره إلى وجدان القارىء ، معتمداً إلى جانب ذلك على عديد من الألفاظ ذات المعاني والإيحاءات المتقاربة . التي تزيد من تأكيد إحساسه وموقفه . من ذلك قوله :

والوصيُّ الذي أمال التـَّجُوبيُّ به عرشَ أمـّـــةٍ لانهـــدامِ [1]
كان أهلَ العفاف والمجدِ والخير ونقض الأمـــور والإبـــرام
والوصيّ الوَليّ والفارسَ المُعْلَـم تحتَ العجـــاج ، غير الكَهام [2]
كم له ، ثم كم له ، من قتيـلٍ وصريع تحت السنابك دامي
وخميسٍ يلفُّـــه بخميـــس وفِئام حـــواه بعد فئـــام [3]

وقوله :

فماليَ ، إلاّ آلَ أحمدَ ، شيعـــةٌ وما ليَ ، إلاّ مَشْعَبَ الحقّ ، مشعبُ
ومَنْ غيرَهم أرضى لنفسيَ شيعة ؟ ومن بَعدهم ، لا ، من أُجلّ وأُرْجِبُ [4]
أُريب رجالاً منهـــم وتُريبـــني خلائقُ مِمّا أحدثوهنّ أرْيَبُ [5]

وقوله :

ألاَ يفـــزع الأقوامُ ممّا أظلّهمْ ولمّا تُجبْهم ذاتُ وَدقين ضِئْبلُ ؟ [6]

---

(١) الوصي : الإمام علي . التجوبي : عبد الرحمن بن ملجم .
(٢) المعلم : المعروف . الكهام : الكليل من السيوف والرجال .
(٣) الخميس : الجيش الكبير العدد . والفئام : الجماعة من الناس .
(٤) أرجب : أهاب وأعظم .
(٥) خلائق : خصال .
(٦) ذات ودقين : سحابة تمطر مرتين أي حرب شديدة . ضئبل : خطب شديد . داهية .

إلى مَفْزعٍ لن يُنْجيَ الناس من عَمىً ولا فتنةٍ ، إلاّ إليه ، التحوُّل
إلى الهاشميين البهاليل ، إنهم لخائفنا الراجي ملاذ وموئل
إلى أي عدلٍ ، أم لأيّة سيرةٍ سواهمْ ، يؤمُّ الظاعن المُرَحّل

. . . .

فإنهمُ للناس فيما ينوبهمْ غيوثٌ حَياً ينفي به المحلَ مُمْحِل
وإنهمُ للناس فيما ينوبهمْ أكُفُّ ندىً تُجدي عليهم وتُفضل
وإنهمُ للناس فيما ينوبهمْ عُرَى ثقةٍ حيث استقلوا وحلّلوا[1]
وإنهمُ للناس فيما ينوبُهمْ مصابيح تَهْدى من ضلالٍ ، ومنزلِ

وقوله :

فلا رغبتي فيهم تغيض لرهبةٍ ولا عُقْدتي من حبهم تتحلّل
ولا أنا عنهمْ محدثٌ أجنبيّةً ولا أنا معتاض بهم متبدّل

ومنه قوله ، مشيراً إلى النبي صلى الله عليه وسلم ، :

فبوركتَ مولوداً ، وبوركتَ ناشئاً وبوركت عند الشيب ، إذ أنت أشيَبُ
وبورك قبرٌ أنت فيه ، وبوركت به وله ، أهلٌ لذلك ، يثربُ[2]

والحق أن هذا التكرار – ليس مقصوراً على شعر الكميت وحده ، بل لقد أصبح ظاهرة عامة في كثير من شعر ذلك العصر ، في المدح والهجاء والفخر والسياسة . ويعتمد جرير اعتمادا بينا على تكرار أسماء من يهجوهم أو يسخر منهم ، كما سنرى عند دراستنا للنقائض ، وإن كان يستخدم التكرار – بإسراف أقل – في المدح والفخر والسياسة . ومن ذلك قوله مثلا :

– سيروا إلى البلد المبارك فانزلوا
وخذوا منازلكم من الغيث الحَيَا

---

(١) استقلوا : رحلوا . حللوا . حلوا وأقاموا .
(٢) ورد هذان البيتان منسوبين إلى حسان بن ثابت في ديوانه ص ٤١ .

سيروا إلى ابنِ أُرومةٍ عاديّــــةٍ
وابن الفروع يمدّها طِيبُ الثّرى [1]

سيروا فقد جرَتْ الأيامِنُ فانزلــوا
باب الرُّصافة تحمدوا غِـبَّ السُّرَى

سِرْنا إليك من الملا عيديّــــةً
يخبطن في سُرُحِ النّعال على الوَجي [2]

ـــ يا شبَّ ، إن الحُبارَى لن يناظرهـا
مستلحمٌ أسحَمُ الخدّين مبكارُ [3]

يا شبَّ ، لن يستطيع الحربَ إذ حميتْ
عظمٌ خَرِيعٌ وفيه المُخّةُ الرّارُ [4]

يا شبَّ ، ما زال في قيسٍ لأنفكُمُ
رَغْـــمٌ ، وأوتار .. وأوتار

يا شبَّ ، ويحكَ لا تكفُرْ فوارسَنا
يومَ ابنُ كبْشَةَ عاتي المُلك جبّار

لولا حماية يَرْبُوعٍ نساءَكُــمُ
كانت لغيركمُ منهــنَّ أطهــارُ

إن الحواريَّ لو نادَى فوراسنـــا
لاستشهدوا ، أو نجا والقوم أحرار

إن الفرزدق من يَعْلَق زيارتَـــه
يُوبِقْ بِرِجْسٍ ، وللسّوآتِ زُوّار

(١) أرومة : أصل . عادية : قديمة .
(٢) الملا : الصحراء. العيدية : نياق. سرح النعال : النعال المصنوعة من السيور. الوجي : الحفا
(٣) شب : مرخم شبة ، اسم . الحباري طائر ضعيف . مستلحم : تعود أكل اللحم ويعني به النسر أو العقاب .
(٤) الخريع : الضعيف . الرار : المخ الرقيق .

إن الفرزدق يا مِقْدادُ زائرُكمْ
يا ويل قَدٍّ ، على مَنْ تُغلقُ الدارُ[1]

ـ ونحن اعتصينا الحضرميَّ ابن عامرٍ
ومروانُ من أنفالنا في المقاسِمِ[2]

ونحن تداركنا بحيراً ورهطَــه
ونحن منعنا السّبيَ يومَ الأراقــم

ونحن صدعنا هامةَ ابنِ خُوَيْلــد
على حيث تستسقيه أمُّ الجوائم[3]

ونحن تدركنا المحبّة ، بعدمــا
تجاهَدَ جَرْي المُقْربات الصّلادم[4]

ونحن ضربنا هامةَ ابنِ محــرِّقٍ
كذلك نعصي بالسيوف الصوارم

ونحن ضربنا جار بَيْبَــةَ فانتهى
إلى خسف محكومٍ ، له الضَّيْمُ ، راغِم

ومنه قول الفرزدق ، يمدح بلال بن بردة[5] :

لعَمْري لئن كَفّا بلالٍ نماهمـــا
مآثــرُ أقوامٍ عِظامٍ سِجالُها

(١) قد : اسم .
(٢) من أنفالنا في المقاسم : نصيبنا حين تقتسم غنائم الحرب .
(٣) أم الجوائم : الهامة ، ضرب من البوم .
(٤) المقربات الصلادم : الخيول الشديدة الحوافر .
(٥) الديوان ح ٢ ص ١٠٧ .

لقد رفعتْ كفّيْ بلال وأشرقت
به للعلا أيدٍ كريمٌ فِعالُهـا
أتى لبلالٍ أنّ حارَ محمّـــد
أباه . ابتنَى عادِيّةً لها ينالهـا
من القوم إلاّ من تصعّد مجــدُهُ
إلى الشمسِ ، إذ فاءت عليه ظِلالُهنا
وإن بلالاً لا تُحجّل قِدْرُه
إذا سُتِرت دون الضيوف حجالها
وإن بلالاً يقتل الجوع إن سَرَتْ
شآميّــةٌ ، بالنِّيب غُرّاً محالهـا
تراءَى بلالاً كلُّ عينٍ إذا بـدا
كما يتراءى في السماء هلالهـا
وأرملةٍ تدعو بلالاً ، فقــيرة
ومالُ بلال ، حين يُنْفِض ، مالُها
ولم تستغث كفّيْ بلالٍ فقــيرةٌ
إذا ما دعت ، إلا عليه عِيالُهـا
ستأتي بلالاً مِدْحَي حيث يمّمتْ
به العيشُ ، أو سودٌ عليها حلالُها
فدونك هذي يا بلالُ ، فإنهـا
سينمَى بها فوق القوافي نِقالُها

ولمّا كان الشعر السياسي في ذلك العصر قد اختلط بالعصبيات القبلية ووقائع العرب الجاهلية والمدح والهجاء ، فقد استمد كثيراً من سماته الفنية في هذا المجال من تراث الشعراء الجاهليين الذي ظل مسيطراً على فحول الشعراء الأمويين سيطرة غالبة . وقد كان الشعراء الجاهليون يستخدمون

التكرار – على هذا النحو الخطابي في المواقف الحماسية حين يفخرون أو يتحدثون عن الحرب أو يتوعدون خصومهم ، أو يسخرون منهم ، ولعلّ خير مثال معروف لهذا الأسلوب أبيات عمرو بن كلثوم يخاطب عمرو بن هند في معلقته . على أن منه أيضاً قول الأعشى :[1]

ألسنا المانعين ، إذا فَزِعْنـا	وزافتْ فيلَقٌ قبل الصبـاح
سوامَ الحيِّ حـتّي نكتفيـه	وَجُودُ الخيل تعثر في الرماح ؟[2]
ألسنا المقتفين بمـن أتانـا	إذا ما حارَدَت خُورُ اللقـاح
ألسنا الفارجين لكلّ كرب	إذا ما غُصَّ بالماء القـراح
ألسنا نحن أكرمَ إن نُسبنـا	وأضربَ بالمهنّـدة الصِّفاح ؟

* * *

على أن الكميت لا يكتفي بهذا التكرار اللفظي الخطابي في تأكيد عواطفه السياسية بل يستخدم إلى جانب ذلك ضرباً آخر من التكرار المؤكّد يعتمد على استخدام ألفاظ تدل على معان متقاربة في إيحائها العام وتشترك في إيقاع واحد ، إذ تجيء على صيغة مشتركة من صيغ المشتقات ، وكأنّ الشاعر بتكرار هذه الألفاظ ذات الإيقاع الواحد والمعاني المشتركة ، يحاول أن يطبع عاطفته ويحفرها في وجدان القارئ أو السامع إلى أعمق ما يستطيع . ويمكن أن نجد في تلك الصيغ الموقّعة المشتركة بدايات واضحة لبعض مظاهر « البديع » التي يربطها الدارسون دائماً بالمخضرمين من شعراء الدولة الأموية والدولة العباسية وببعض شعراء الدولة العباسية كمسلم بن الوليد وأبي نواس ثم أبي تمام رأس هذا الاتجاه . وتؤكد هذه الظاهرة الملموسة في شعر الكميت أن التطور الفني الذي عرف بعد

---

(١) الديوان ص ٣٦ .
(٢) جود الخيل : جيادها

باسم « البديع » لم يكن مجرد وليد انقلة سياسية بين الدواتين أو امتزاج مباشر بين الثقافة العربية والثقافات الأجنبية ، بل كان تطورا طبيعيا ممتدا متأثراً بطبيعة التجربة عند الشاعر وبحسه اللغوي والموسيقي

ومن نماذج هذا التكرار الموقّع قول الكميت :

ـ والحُماةُ الكُفاةُ في الحرب إن لفّ ضِرامٌ وقودَه بضرام
والوُلاة الكُفاةُ الأمر إنْ طرَّق يَتْناً بمُجهَض أو تمام [1]
والأُساة الشفاة للداء ذي الرُّيبة والمدركين بالأوغام [2]
ـ راجحي الوزن كاملي العدل في السيرة طَبِّينَ بالأمور العظام [3]
مستفيدين مُتْلفين مواهيب مطاعيم غيرَ ما أبرام [4]
مُسْعفينَ مُفْضِلينَ مَساميحَ مراجيحَ في الخميس اللُّهام [5]
ومَدَاريكَ للذُّحول متاريكَ ، وإن أُحْفِظوا ، لعُورِ الكلام [6]
أبْطحيِّين أريحيِّين كالأنجم ذات الرجوم والأعلامَ
غالبيِّين هاشميِّين في العلم رَبَوْا من عطيّة العلاّم
أسْد حرْبٍ غيوث جدْبٍ بها ليل مقاويل غير ما أفدام [7]
لا مهاذيرَ في النّدِيِّ مكاثيرَ ولا مُصْمِتين بالإفحام [8]

---

(١) اليَتن : الولادة المنكوسة أي أن تخرج رجلا المولود قبل رأسه ويديه . وهي ولادة عسرة .
(٢) الأوغام : ج وغم أي الوتر والحقد .
(٣) طبين : حاذقين عالمين .
(٤) أبرام : ج برم بمعنى بخيل.
(٥) اللهام : الذي يلتهم كل شيء .
(٦) عور الكلام : فاحشه . الذحول ج ذحل أي ثأر .
(٧) أفدام : ج فدم أي الغبي الثقيل .
(٨) مهاذير : ج مهذار أي كثير الكلام .

سَادَةٌ ذَادَةٌ عن الخُرَّد البيض إذا اليومُ صار كالأيّام [1]
ومغاييرُ عندهنَّ **مغاوير مساعيرُ** ليلةَ الإلجـــــــام [2]
لا **معازيل** في الحروب **تنابيل** ولا رائمين بَوَّ اهتضام [3]
والمصيبون والمجيبون للدعوة والمُحرِزون خَصْلَ الترامي [4]
ومُحلّون **مُحْرِمون مُقرُّون** لحلٍّ قراره وحـــــــرام
ـ **والوَصيّ الوَليّ** والفارس المُعْلَم تحت العَجاج غير **الكهام**
ـ **مساميح بيضٌ** كرام الجدود **مراجيح** في الرَّهَج الأصهب [5]

ولعلنا نحسّ هذا الإيقاع الخطابي في تلك المقاطع الممدودة المتتابعة في نهاية الصيغ المتشابهة « **الأساة الشفاة .. مسعفين مفضلين .. مداريك متاريك .. مساميح مراجيح .. أبطحيين أريحيين .. غالبيين هاشميين.. مغايير مغاوير .. مهاذير مكاثير .. معازيل تنابيل** » أو في التنوين المنغّم بالتكرار « أسد حرب غيوث جدب .. سادةٍ ذادة ، » وكأنّما نرى يد « الخطيب » صاعدة هابطة مع السكنات والمدات ورنين التنوين .

ونلاحظ أن بعض تلك الألفاظ المكررة تتشابه في بعض مقاطعها حتّى يتحقق فيها ما عرف في البلاغة بالجناس الناقص ، وهو جانب من « البديع » كثير الدوران في شعر الكميت حتّى ليكاد يكون ظاهرة غالبة .

ومن ذلك قوله :

---

(1) صار كالأيام : أي صار واقعة مشهورة كأيام العرب .

(2) ليلة الإلجام : ليلة إلجام الخيل للحرب .

(3) معازيل : عزل بلا سلاح . تنابيل : قصار . رائمين بو اهتضام : بمعنى آلفين للهوان .

(4) خصل الترامي : إصابة الهدف في مباراة الرمي بالقوس .

(5) الرهج : غبار المعركة .

- مُلِثٌّ مُرِثٌّ يخفِش الأكَمَ وَدْقُه شآبيبُ منها وادقات وهَيْدَبُ [1]
- فكان ادِّراكاً واعتراكاً كأنه على دُبُرٍ يحميه غَيْرانُ مُوأبُ [2]
- فَرَاب فكاب خرَّ للوجه فوقه جَدِيّةُ أوداجٍ على النحر تشخب [3]
هَيْنُونَ لَيْنُونَ في بيوتهمُ سِنْخ التُقَى والفضائلُ الرُتُبُ [4]

وقد شاع هذا الضرب من الجناس عند « كبار الشعراء » في ذلك العصر ممن احتفوا بإيقاع القصيدة العربية القديمة وجنحوا في عباراتهم الشعرية إلى الناحية الشكلية والصيغ التقليدية الموروثة كما سنرى عند جرير والفرزدق والأخطل. ومن ذلك قول جرير :

- وإنا لنكفي الحُورَ أو يشكروننا ثنايا المنايا ، والقنا يتزعزعُ
- وجهّزتُ في الآفاق كلَّ قصيدة شَرُودٍ وَرُودٍ ، كلَّ رَكْبٍ تُنازعُ
- نجيبٌ أريب كان جَدُّك منجباً وأدَّت إليك المنجبات العفائف
- فما مُغْزِلٌ أدْماءُ تحنو لشادن كطوق الفتاة لم تشدَّد مفاصلُه
بأحْسَنَ منها يومَ قالت : أناظِرٌ إلى اللَيْل بعضَ النَيْل ، أم أنت عاجلُه
- ولقد قطعتُ مجاهلاً ومناهلاً وجِمام آجِنها كلون العَنْدَمِ [5]
- وَرِثَ الأعِنَّةَ والأسِنَّةَ وانتمى في بيت مكرُمة رفيع السُلَّمِ

وقد يستخدم جرير الجناس الكامل أحياناً ، كما في قوله :

تغمَّده آذِي بحر فغمَّه وألقاه في في الحوت ، فالحوت آكلُه [6]

---

(1) الملث : المطر الغزير . مرث : يخلط التراب بعضه ببعض . يخفش : يمنى بضرب ويؤثر في. الأكم : ج أكة . الهيدب : الداني من السحاب .

(2) يصف الشاعر معركة بين ثور وحشي وكلاب . موأب : غضبان . « كأن محارباً غضبان ذا غيرة يحمي أدبار قومه » .

(3) راب : مبهور منتفخ الجوف . الجدية : الدم السائل .

(4) سنخ : أصل . الرتب : الثابتة .

(5) الجمام : الماء المجتمع . العندم : نبت ذو لون أحمر .

(6) غمه : غطاه . « في » الثانية اي فم .

ويستخدم الفرزدق ضربا آخر يمكن أن نسميه « المجانسة » يشبهه إلى حد بعيد ما عرف به أبو تمام بعد من الجمع بين الألفاظ المتقاربة الحروف والمخارج، ومنـــه :

– **جُفَافٌ أجفّ** الله عنه سحابَـهُ … وأوْسَعَه من كل سافٍ وحاصبِ

– فمَنْ **لقِرَى المقرور** في ليلة الصَّبا … وساعٍ على آثار تلك النوائب ؟

– نهيتُ ابن **عفْرا** أن **يعفُر** أمّـــه … كعَفْرِ السَّلا إذ عفّرته ثعالبه [1]

– لئن **بَلّ** لي أرضي **بِلالٌ** بدفقة … من الغيث في يمنى يديه انسكابُهـا

أكُنْ كالذي صاب الحيا أرضَه التي … سقاها ، وقد كان جَدباً جَنابُهـــا

– كفى أمّة **الأميِّ** كلّ مُلِحّـــة … من الدهر محذورٍ علينا شعَيبُها [2]

– **وبالعَمْرَيْن والضَّمْرَين** نبـــنيَ … دعـائم مجدهن مشيّـــــدات

– ودَوِيّةٍ لو ذو **الرُّمَيمـــة** رامها … وصيدحُ ، أودى ذو الرميم وصيدحُ [3]

ولعلنا نذكر بقوله :

نهيت ابن عفرا أن يعفـــر أمّـــه … كعفر السّلا إذ عفّرته ثعالبـــــه

بعض أبيات لأبي تمام يستخدم فيها المجانسة على نحو لا يخلو من « عبث فـــني » .

* * *

ومن مظاهر النزعة الخطابية عند الكميت ما يمكن أن نسميه بالتقسيم وقد أصبح فيما بعد من السمات الفنية المعروفة للشعر العربي ، يزيد من حدة إيقاعه ويؤكد من صورته ويقدم دليلا على « براعة » الشاعر في حشد أكبر قدر من من « الجزئيات » في صورته الشعرية داخل إطار البيت الواحد . ومن ذلك قولـــه :

(١) السلا : المشيمة التي يكون بها الولد في بطن أمه . ويشير الشاعر هنا إلى ما تجهضه الناقة فتأكله الثعالب وتعفره في التراب .

(٢) أمة الأمي : يعني المسلمين . شعيبها : فقرها .

(٣) ذو الرميمة : يعني ذا الرمة الشاعر المعروف . صيدح : ناقة ذي الرمة .

– أبطحيّين أريحيّين كالأنجم ذات الرجوم والأعلام

– أسْرة الصادق الحديث أبي القاسم فرع القُدامس القُدّام(١)

– كان ميتاً جنازة خير ميتٍ غيّبته مقابر الأقوام

خير مسترضَع وخير فطيم وجنينٍ أقرّ في الأرحام

– هجرة حوّلت إلى الأوس والخزرج أهل الفسيل والآطام(٢)

– قتلوا يوم ذاك إذ قتلوه حكَماً، لا كغابر الحكّام

– إذا ادلمّست ظلماء أمرين حندس

فبدْرٌ لهم فيها مضيء وكوكب(٣)

– ولا حُمول غدت ولا دِمَن مرّ لها من بعد حقبة حقب

– نعالج مُرْمَقاً من العيش فانيا له حارك لا يحمل العبء أجزَل(٤)

– فلم أر موتورين أهل بصيرة وحق، لهم أيدٍ صحاح وأرجُل

كشيعته والحرب قد ثُفّيت لهم أمامهم قِدْرٌ تجيش ومِرجَل(٥)

– فإنهم للناس فيما ينوبهم غيوث حياً ينفي به المحْل مُمْحِل

وإنهم للناس فيما ينوبهم أكُف ندى تجدى عليهم وتفضِل

وإنهم للناس فيما ينوبهم عرى ثقة حيث استقلّوا وحلّلوا

وإنهم للناس فيما ينوبهم مصابيح تهدي من ضلال ومنزل

ونستطيع أن نلحظ كيف يستعين الشاعر ببعض الصفات ذات التركيب الخاص، كاسم الموصول وصلته، في إقامة ذلك الإيقاع الهندسي للبيت الشعري العربي، في مثل قوله « الذي أجن وأبدي .. التي بها يحمل الناس ..

---

(١) القدامس: السيد الشريف. القدام: المتقدم.

(٢) الفسيل: صغار النخل. الآطام: الحصون المبنية بالحجارة.

(٣) ادلمست: اشتد ظلامها.

(٤) مرمق: نزر يسير. حارك: كتف. أجزل: عظيم.

(٥) ثفيت: وضعت على الأثافي، أي نصبت

التي بها تكشف الحرة ، أو بتعدد الصفات بين مفردة وجمل وصفية كما في بيته :

نعالج مُرْمَقاً من العيش فانيـــــا له حارك لا يحمل العبء أجزلُ

فقد بدأ فوصف « مرمقا » بقوله « فانيا » ثم عاد فوصفه بجملة خبرية « له حارك » ثم وصف الحارك نفسه مرة بجملة «لا يحمل العبء» ومرة بصفة مفردة في قوله « أجزل » .

وقد تبدو الصفات أحياناً مجرد تكملة للبيت وسبيل إلى القافية ، كما في قوله :

هجرة حولت إلى الأوس والخزرج أهل الفسيل والآطـــام

فليس في الصورة الشعرية ما يوجب وصف الأوس والخزرج بأنهم أهل الفسيل والآطام ، وليس فيها مقارنة بين طبيعة الحياة في مكة والمدينة تستدعي التنويه بهذه الصفة . وتبدو بعض هذه الصفات مجرد تأكيد للصورة دون أن تدخل في جوهر تكوينها كما في قوله « غيوث حيا ، ينفي به المحل ممحل ... أكفّ ندى ، تجدي عليهم وتفضل ... مصابيح ، تهدي من ضلال ومنزل » .

ولعل هذه الصفات ضرب من « الإسهاب » تقتضيه طبيعة النزعة الخطابية في الشعر ، ولكنها مع ذلك أمر ملحوظ في كثير من الشعر العربي — على اختلاف في الدرجة — مما يوحي بأنها نابعة كذلك من طبيعة « الشكل » الشعري للبيت العربي نفسه ، وما به من إيقاع متّسق قائم على وحدات منتظمة ذات عدد محدد في البيت الواحد وفي شطريه حتى ينتهي إلى قافية معلومة . فلا شك أن هذا البناء « الهندسي » قد خلق تقاليد فنية خاصة للشعر العربي تعين الشاعر على ملء « فراغاته » في شطريه المتساويين وطوله الثابت ، وتصل به في إحكام إلى قافيته المطّردة . ومهما يبلغ الشاعر العربي من سيطرة على اللغة وقدرة على بناء العبارة ، يظل في حاجة إلى بعض «الفضول» من أمثال تلك الصفات أو

غيرها تجنّب العبارة الشعرية أن تبدو قلقة أو مبتورة أو عاجزة عن تحقيق ذلك الشكل الهندسي المتسق . وليس في ذلك ما يعيب الشعر العربي ، فلكل فن « قيوده » ومقتضياته التي تتفق مع طبيعته وأداته ؛ والموهبة الفنية الكبيرة تحيل تلك القيود والمقتضيات إلى وسائل لبلوغ مستويات رفيعة من الفن .

على أنه يبدو أن الشاعر العربي منذ بدأ يخوض غمار السياسة في العصر الأموي ويحترف المديح والرثاء وما يتصل بذلك من شعر المناسبات ، قد أخذ يسرف في استخدام تلك « الذيول » التي تواتيه بصفات تتطلبها طبيعة الموضوع أو تعينه على احكام النظم في تجربة أصبحت تقليدية عند أغلب الشعراء فهي لا توحي بعبارة شعرية تعلو على ضرورات ذلك الايقاع المتسق وتملأ فراغ البناء الهندسي على نحو محكم بلا فضول ولا ذيول . ولعلّ من مقومات ما عرف في النقد العربي « بالجزالة » عند فحول الشعراء في العصر الأموي والعصر العباسي ، أن العبارة الشعرية تجد دائماً من صفة أو مرادف أو جملة مساعدة أو لفظ ذي إيقاع خاص ما يصبح كأنه « ركيزة » لها يجنبها أن تبدو ناقصة أو مبتورة أو غير كاملة الإيقاع . وبتلاحم تلك « الفضول » مع العبارة الشعرية الأصلية يتحقق للشعر « متانة الأسر » كما كان يعبر النقاد القدماء عن إحساسهم بذلك الإيقاع المحكم المتكامل الجوانب .

والذي يمعن النظر في الشعر العربي من هذه الناحية يرى أن الشعراء قد حاولوا منذ البداية أن يهتدوا إلى « صيغ » بعضها موزون وبعضها صالح لأن يلتحم مع ما يكمل وزنه من ألفاظ ، حتى يتاح للشاعر بعض الأساس الموسيقي الذي يستعين به على بناء البيت الكامل . وكذلك حاول الشعراء أن يستعينوا في هذا المجال ببعض الوسائل اللفظية التي أصبحت فيما بعد سمة من سمات الشعر العربي التقليدي « المحكم البناء » .

ومن تلك الوسائل اللفظية « الإرصاد للقافية » كما أشرنا من قبل في دراستنا للعذريين . ومنها استخدامهم لصيغ بعينها موزونة أو قابلة للالتحام الموزون

مع غيرها كقولهم : ليت شعري (فاعلاتن) ، فيا ليت شعري (فعولن مفاعل) . فإذا قيل : فيا ليت شعري هل . أصبحت « فعولن مفاعيلن » . ومنها قولهم : خليلي « فعولن » وخليليَّ . فلو قلنا « خليليَّ ما عندي » .. لأصبحت « فعولن مفاعيلن » . ومنها عدولهم عن الأسماء إلى الصفات كالمهند والمشرفيّ والعيس والصهباء والهزبر وغير ذلك من صفات الأشياء والأخلاق والحيوان والناس .

ويسرف الكميت في استخدام « الإرصاد » استخداماً بيناً يؤكد ما نراه من اتصال تلك الوسائل اللفظية والشكلية بطبيعة الموضوع الشعري في السياسة والمديح وشعر المناسبات . وبعض هذا الإرصاد الذي يتنبأ السامع من خلاله بقافية البيت يعتمد على لفظة تمهّد للقافية سواء كانت القافية تكراراً لها أو صيغة أخرى من صيغها ، كقوله :

ــ والحُماة الكُفاة في الحرب إن لفَّ ضِرام وقــــودَه بضِرامَ
ــ واضحِي أوْجُهٍ ، كِرامِ جُدودٍ واسطي نسبــةٍ لِهامٍ فَهام [1]
للذُّرَى فالـــذرى مـــن الحسب الثاقـــب بـــين القَمقام فالقمقام [2]
ــ وإذا الحربُ أوْمَضَـــت بــنا الحرب وســـــار الهُمام نحو الهمامِ
وغلاماً وناشئــاً ثم كهــــــلاً خــــيرُ كهلٍ وناشئٍ وغلام
ــ قتلوا يوم ذاك إذ قتلــــــوه حَكَمَا ، لا كغابـــر الحُكّام
ــ فيهِمْ كنتُ للبعيديـــن عَمّاً واتّهمتُ القريب أيّ اتهـــام
ــ مـــا أُبـــالي إذا حفظـــتُ أبا القاسم فيهم ملامــةَ اللُّـــوّام
لا أُبـــالي ولن أبـــاليَ فيهــــم أبـــداً رَغْمَ ساخطـــين رِغام
فهم شيعتي وقِسْمي مـــن الأمّـــة ، حسبي مـــن سائـــر الأقسام

(١) لهام : أي لرؤوس .
(٢) القمقام : السيد الشريف .

- ولِهَتْ نفسيَ الطروبُ إليهم ولَهاً حال دون طعم الطعام
ليت شعري هل ثَمَّ، هل، آتينهم أمْ يحولَنَّ دون ذاك حمامي
إن تشيِّع بي المذكَّرةُ الوجناء تنفي لُغامَها بلُغام [1] ....
- رَدَّهُنَّ الكَلال حُدْباً حَدابير وجَدُّ الإكام بعد الإكام [2]
- أُريبُ رجالاً فيهم وتُريبني خلائق مما أحدثوهن أَرْيَبُ
- فطائفة قد كفَّرتني بحبكم وطائفة قالوا : مسيء ومذنب
فما ساءني تكفير هاتيك منهمُ ولا عيبُ هاتيك التي هي أعْيَبُ
- وأحمل أحقاد الأقارب فيكمُ ويُنْصَبُ لي في الأبعدين فأنصَبُ [3]
- بخاتمكمْ غصباً تجوز أمورُهمْ فلم أرَ غصبا مثلَهُ يُتَغَصَّبُ
- يَرَوْن لهم حقاً على الناس واجبا سَفاهاً ، وحقُّ الهاشميين أوجب
- فبوركتَ مولوداً وبوركت ناشئا وبوركت عند الشيب إذ أنت أشيب
- ولا كانت الأنصار فيها أدلَّةً ولا مُحيَّباً عنها إذا الناس غُيَّب
- فإن هيَ لم تصلح لقوم سواهمُ فإن ذوي القُرْبَى أحقُّ وأقربُ
- نقتِّلهمْ جيلاً فجيلا ، نراهمُ شعائرَ قُربانٍ بهمْ يُتقرَّب
لعلَّ عزيزاً آمنا سوف يُبتلَى وذا سَلَبٍ منهم أنيقٍ سيُسْلَبُ
- يروضون دِين الحق صَعْباً مُحَرَّما بأفواههمْ ، والرائضُ الدين أصعب
- وحزم وجود في عفافٍ ونائلٍ إلى منصبٍ ما مثلُه كان منصبُ
- فلم أر مخذولاً أجلَّ مصيبةً وأوْجَبَ منه نصرة حين يُخْذَل
- أتتني بتعليلٍ ومنَّتْيَ المنى وقد يقبل الأمنيَّة المتعلِّل

* * *

(١) المذكرة الوجناء : الناقة الشديدة التي تشبه الذكور . « الوجناء : عظيمة الوجنة » . اللغام : الزبد الذي يخرج من فمها حين تتعب .

(٢) حدبا : بمعنى مهزولة ، وكذلك حدابير . الإكام : ج أكة .

(٣) ينصب لي : أعادي . وأنصب : ألقى عداوتهم بعداوة مثلها .

وقد يمهد الشاعر للقافية بأن تجيء القافية نفياً للفظة سابقة أو ضداً لها .
ويكثر الكميت من استخدام الأضداد في الإرصاد القافية وكأنما يتمثل نفسه خطيباً يريد أن يسبق ذهنُ السامع إلى ما سيقول . ومن ذلك قوله :

– ومحلّون محرمون مقرُّون **لحلٍّ** قراره **وحرامِ**
– خير حيٍّ وميّتٍ من بني آدم طُرّاً **مأمومهم والإمام**
– كان أهلَ العفاف والمجد والخير **ونقض** الأمور **والإبرام**
– وقتيل بالطّف غُودِر منه بين غوغاءِ أمّةٍ وطَغامِ
وتطيل المرزّآت المقاليتُ عليه **القعودَ** بعد **القيام** (1)
– ولا السانحات البارحات عشيّةً أمَرَّ **سليم القرن** أم مرّ **أعضَبُ** (2)
– وقالوا : ورِثْناها أبانا وأمّنا وما ورّثتهم ذاك **أمٌّ** ولا **أبُ**
– مجازيع في فقر مساريف في غنى سوابح **تطفو** تارة ثم **ترسب**
– إلى السراج المنير أحمدَ لا يعدلني **رغبةٌ** ولا **رَهَبُ**
– رضينا بدنيا لا نريد فراقها على أننا فيها نموت ونقتلُ
أرانا على حُبّ الحياة وطولها **يُجَدُّ** بنا في كل يومٍ **ونهزلُ**
– أأهلُ كتابٍ نحن فيه وأنتم على الحق نقضي بالكتاب ونعدل
فكيف ومِن أنّى وإذ نحن خِلْفَةٌ فريقان شتّى **تسمنون ونهزل** (3) ؟
– وهل أمّةٌ مستيقظون لرشدهم فيكشفَ عنه النّعْسَةَ المتزمّلُ ؟
فقد طال هذا النوم ، واستخرج الكرى مساوِيَهم ، لو كان ذا **المَيْلُ يُعْدَلُ** !
– ومِن عجَبٍ لم أقضِه أنّ خيلهم لأجوافها تحت العجَاجةِ أزْمَلُ (4)

---

(1) المرزآت : اللاتي رزئن في أولادهن أو أزواجهن أو بعض رجالهن . المقاليت : اللاتي لا يبقى لهن أولاد .
(2) أعضب : مكسور القرن .
(3) خلفة : مختلفون .
(4) أزمل : صوت . العجاجة : ما يثور من غبار المعركة .

حماهُمُ بالمستلئمين عوابِسٌ كحِدْآن يوم الدَّجْنِ تعلو وتسفُلُ
وغابَ نبيُّ الله عنه ، وفقدُه على الناس رُزْءٌ ما هناك مجلِّلُ
فلم أرَ مخذولاً أجلَّ مصيبةً وأوْجَبَ منه نُصْرَةً حين يُخْذَلُ
يصيب به الرامون عن قوسِ غيرهم فيا آخراً اسدَى له الغيَّ أوّلُ [1]
تهافَتَ ذِبّانُ المطامع حوله فريقان شتّى : ذو سلاح وأعزَلُ
إذا شرعت فيه الأسنّةُ كبّرت غُواتُهم من كل أوْبٍ وهلّلوا
فلم أرَ موتورين أهلَ بصيرةٍ وحقٍّ ، لهم أيدٍ صحاحٌ وأرجُلُ
كشيعته والحربُ قد ثُفّيَت لهم أمامهم قِدْرٌ تجيش ومِرجَلُ

- فاعتتَبَ الشوقُ عن فؤاديَ والشِّعرُ إلى مَنْ إليه مُعْتَتَبُ [2]
إلى السراج المنير أحمدَ ، لا يَعْدِلني رغبةٌ ولا رَهَبُ

- كأنَّ خدودهمُ الواضحات بين المجرِّ إلى المَسْحَب [3]
صفائح بيضٌ جلَتْها القُيونُ مما تُخيِّرن من يثرِبِ

أؤمِّلُ عَدلاً عسى أن أنال ما بين شرقٍ إلى مغرِب

- فقل لبني أميّةَ حيث حلّوا وإن خفتُ المهنّد والقطيعا :
ألاَ أفٍّ لدهرٍ كنتُ فيه هداناً طائعاً لكمُ مطيعا
أجاع اللهُ من أشبعتموه وأشبعَ من بجوْرِكمُ أجيعا

* * *

وعبارة الشاعر تكاد تكون مرسلة خالية من المجاز في أغلب الأحيان ، ومجازاته وتشبيهاته القليلة يسيرة غير مركبة مستمدٌّ معظمها مما يتصل بالناقة أو البعير من معانٍ ورموز .

---

(١) يعني من يحاربون الحسين لصالح بني أمية .
(٢) اعتتب : انصرف (عن الصبوة والشوق إلى من ينبغي أن ينصرف إليه ، يعني النبي صلى الله عليه وسلم)
(٣) يتحدث الشاعر عن مصرع الحسين وصحابه .

وسنرى عند دراستنا لجرير والفرزدق والأخطل أنهم وغيرهم من كبار الشعراء في ذلك العصر قد ظلوا مرتبطين ارتباطاً وثيقاً بطبيعة القصيدة الجاهلية وروحها وما تتضمن من أمثال تلك الرموز والمعاني . ومنها عند الكميت قوله :

– ومُصَفَّينَ في المناصب مَحْضِينَ خِضَمِّينَ كالقُروم السوامي [1]

– لعلّ عزيزاً آمناً سوف يُبتلى — وذا سَلَبٍ منهم أنيقٍ سيُسْلَبُ
إذا أنتجوا الحرب العوانَ حوارَها — وحَنّ شَريجٌ بالمنايا وتَنْضُبُ [2]
– حنانَيْكَ ربَّ الناس من أن يُغرَّ بي — كما غرّهم شُرْبُ الحياة المنصَّبُ
إذا قيل : هذا الحقُّ لا مَيْلَ دونه — فأنضاؤهم في الحيّ حَسْرى ولُغَّبُ [3]
– أرانا على حبّ الحياة وطولها — يجدّ بنا في كل يوم ونهزلُ
نعالج مُرْمَقاً من العيش فانياً — له حارك لا يحمل العبءَ أجزلُ
– وردتُ مياهَهُمُ صادياً — بحائمةٍ وِرْدَ مستعذِبِ [4]
فما حلّأتني عصيُّ السُّقاة — ولا قيلَ : يا أبعِدْ ولا : يا اغرُبِ [5]
ولكن بجأجاة الأكرمين — بحظّيَ في الأكرَم الطيّبِ [6]

على أن للشاعر – في هاشمياته – صورة واحدة جسّم فيها المجاز المقتبس من الناقة نتذكر بها عند سماعها صورة زهير المعروفة « وما الحرب إلا ما علمتم وذقتم » . وذلك في قوله :

بحقكمُ أمست قريشٌ تقودنا — وبالفَذّ منها والرَّديفَيْن نُرْكَبُ [7]

---

(١) القروم : الفحول . السوامي : العالية أو المرتفعة الرؤوس .
(٢) الحوار : ولد الناقة . شريج وتنضب بمعنى القوس والسهم .
(٣) أنضاؤهم : ج نضو وهو البعير المهزول . ولغب : متعبة .
(٤) حائمة : عطشى تحوم حول الماء . ورد مستعذب : ورد طالب الماء .
(٥) حلأتني : منعتني .
(٦) جأجأة الأكرمين : أي ترحيبهم وإكرامهم . والجأجأة التصويت للإبل كي ترد الماء .
(٧) الفذ : الفرد . الرديفين : الاثنين أحدهما خلف الآخر .

إذا اتّضعونا كارهين لبيعة ... أناخوا لأخرى ، والأزِمّةُ تُجذَبُ
رِدافاً علينا لم يسيموا رعيّةً ... وهمّهمو أن يمتروها فيحلبوا [1]
لينتتجوها فتنةً بعد فتنةٍ ... فيفتصلوا أفلاءَها ثم يركبوا [2]

ولا يقتصر استخدام الشاعر رموز الناقة ومجازاتها التقليدية على تلك الصور الجزئية ، بل نراه يختم أكثر من قصيدة في هاشمياته بوصف الناقة والرحلة مشبهاً إياها أحياناً – كعادة الجاهليين وكثير من الشعراء الإسلاميين والأمويين – بثور وحشي تطارده كلاب الصياد ، كما في ختام بائيته الطويلة المعروفة :

طَربت وما شوقا إلى البيض أطرب ... ولا لعبا مني ، وذو الشوق يلعب

وختام قصيدته :

من لقلب متيمٍ مستهامِ ... غير ما صبوة ولا أحلام

وقصيدته :

أنّى ، ومن أين آبَكَ الطَّرَبُ ... من حيث لا صبوة ولا رَيَبُ ؟

وينتهي الشاعر إلى وصف الناقة من خلال حديثه عن بني هاشم وحنينه إلى لقائهم والرحلة إليهم .

– أولئك إن شطّت بهم غربة النوى ... أمانيُّ نفسي ، والهوى حيث يسقب [3]
فهل تُبْلِغَنِّيهم على بعد دارهم ... نعم ببلاغ الله ، وَجناءُ ذِعْلِب [4]
مذكَّرَة لا يحمل السوط ربُّها ... ولَأْياً من الإشفاق ما يتعصّب [5]

---

(١) ردافا : مترادفين واحداً بعد الآخر . يسيموا : يرعوا . يمتروا : يستدروها للحلب .
(٢) أفلاءها : أولادها .
(٣) يسقب : يدنو .
(٤) وجناء ذعلب : ضخمة الرأس سريعة .
(٥) . ما يتعصب : يعني لا يلف عمامته إلا بعد جهد حذر سقوطه لسرعة الناقة .

ـ وَلَهِتْ نفسيَ الطروبُ إليهم وَلَهاً حالَ دون طعم الطعامِ
ليتَ شعري هل ثمَّ ، هل ، آتينّهم أم يحولنّ دون ذاك حمامي ؟
إن تُشَيّعْ بي المذكّرةُ الوجناء تنفي لُغامها بلغامِ
عَنْتَرِيسٌ شِمِلّةٌ ذات لَوْثٍ هَوْجَلٌ مَيْلَعٌ كَتُومُ البغامِ [1]
ـ يا خير من ذلّت المطيُّ لهمْ أنتم فروع العضاه لا الشَّذَبُ
أنتم من الحرب في كرائمها بحيث يُلْقَى من الرَّحى القُطُبُ
هل تُبْلِغَنّيكمُ المذكّرة الوجناء ، والسّيرُ منّيَ الدّأبُ
لم يقتصدها المعجّلون ولم يمسح مَطاها الوُسوقُ والقَتَبُ [2]
كأنها الناشط المولّع ذو العينة من وحش لينَةَ الشَّبَبُ [3]

ويختلف معجم الشاعر في هذا الوصف اختلافاً ظاهراً عن معجمه في سائر أجزاء القصيدة ويكثر فيه الغريب الذي أشرنا إليه من قبل في دراستنا للشعر الإسلامي .

ولعلّ مثل تلك النهايات التي تبدو « ذيولاً » للقصائد تتضمن بعض الرموز التي تبرر وجودها بأكثر مما يبرره تمني الشاعر أن يبلغ أحبّاءه الهاشميين على ظهور تلك المطي . فقد نجد في بعض أبياتها ما يوحي بأن الشاعر يعقد بينه وبين مطيته مماثلة نفسية تشي بحنينه إلى بني هاشم وترمز إلى مأساتهم ، كما في قوله :

تردّدُ بالنابيْنِ بعد حنينها صَرِيفاً ، كما ردّ الأغانيَ أخطَبُ [4]

---

(١) عنتريس : شديدة . شملة : خفيفة سريعة . ذات لوث : قوية . هوجل : هوجاء . ميلع : سريعة . كتوم البغام : لا يصدر عنها صوت يدل على الحنين أو الضجر .

(٢) الوسوق الأحمال . القتب : الرحل .

(٣) الناشط : بمعنى الثور الوحشي الذي يسير من أرض إلى أرض . المولع : المخطط . ذو العينة : واسع العينين . الشبب : المكتمل .

(٤) صريفا : أي صوت انيابها يصطك بعضهابيعض . أخطب : طير .

إذا قطعت أجوار بِيدٍ كأنما بأعلامها نوحُ المآلي المُسلِّبُ[1]

وقوله :

يكتَنِفْنَ الجهيضَ ذا الرَّمَق المُعْجَل بعد الحنين بالإرزامِ[2]
منكراتٍ بأنفُسٍ ، عارفاتٍ بعيون هوامع التَّسجام

وقد يكون في الصراع بين الثور الوحشي وكلاب الصياد – برغم أنه قد أصبح صورة مألوفة مكررة في شعر ذلك العصر – ما يرمز إلى ذلك الصراع السياسي الدموي بين الهاشميين والأمويين ، إذا أردنا التأويل . وليس في هذا التأويل كثير من التعسّف ، فقد رأينا كيف قرن أبو ذؤيب الهذلي بين مصرع الثور ومصرع الفارس المقاتل في مرثيته الفريدة لأبنائه .

* * *

ومع كل هذا الحب والولاء لبني هاشم ، اضطر الشاعر – كما اضطر كثير غيره من الشعراء – إلى أن يمالىء الأمويين ويقول الشعر في مديحهم بعد أن أوشك أن يواجه تلك التضحية التي لم ترد نفسه أن تبلغها في حبه لآل البيت « تجود لهم نفسي بما دون وثبة .. تظل بها الغربان حوليّ تحجل ! » . فقد ضاق هشام بن عبد الملك بمدحه للهاشميين وهجومه العنيف على بني أمية وبخاصة في « لاميته » الطويلة فأمر واليه على العراق – خالد بن عبدالله القسري أن يقطع لسانه ويده ثم يقتله . ويزجّ خالد بالشاعر في السجن ، ولكنه يستطيع بعد حين أن يهرب قبل أن ينفذ فيه أمر الخليفة بحيلة أقرب إلى الأسمار الشعبية . فقد لبس ثياب زوجته حين جاءت تزوره في السجن ، وخرج دون أن يفطن الحراس إلى تنكره ، وظل يجوب الآفاق طريداً خائفاً أمداً طويلاً ، حتى شفع له مسلمة

---

(١) نوح المآلي : نوح النائحات . والمآلي خرق تشير بها النائحة إذا ناحت . المسلب : لابس الحداد .
(٢) يكتنفن : يحطن ويعطفن على . الجهيض الذي أجهضته أمه قبل تمامه . الإرزام : صوت الناقة .

بن عبد الملك عند الخليفة هشام فعفا عنه . وللكميت قصيدة معروفة في مدح مسلمة والأمويين عامة ، نلحظ بينها وبين قصائد الشاعر في الهاشميين فرقاً ملموساً في المستوى الفني والنفسي . ومع أن الشاعر يستخدم فيها ما ذكرناه من وسائل فنية لفظية كالتكرار والترادف والإرصاد للقافية ، فإننا نحس إزاء القصيدة بغلبة النظم الرديء والصنعة الشكلية التي لا تنضح بعاطفة أو صدق أو توفّق إلى صور فنية ذات قيمة أو عبارة شعرية محكمة .[1] ومنها قوله :

يا مسلم بن أبي الوليد لَميِّتٌ إن شئتَ ناشرْ
علقتْ حبالي من حبالك ذمّةٌ الجارِ المجاور
فالآن صِرْتُ إلى أميّةَ والأمورُ إلى المصائر
والآن كنتُ به المصيبَ كمهتدٍ بالأمس حائر
من عبد شمس والأكابر من أميّةَ فالأكابر
إن الخلافة والألاف برغم ذي حسد وواغر
دَلَفا من الشرف التليد إليك بالرِّفد الموافر
فحلَلْتَ معتلج البطاح وحلَّ غيرُك بالظواهر
كم قال قائلكمْ : لعاً لك ، عند عثرته لعاثر
وغفرتمُ لذوي الذنوب من الأكابر والأصاغر
أبني أميّة إنكم أهل الوسائل والأوامر
ثقتي لكلّ ملمّة وعشيرتي دون العشائر
الطيّبو تُرُبُ المغارس والمنابت والمكاسر
والساحبون اللاحقون الأرضَ هُدّابَ المآزر
أنتمْ معادنُ للخلافة كابراً من بعد كابر
بالتسعة المتتابعين خلائفا ، وبخير عاشر

(1) شعر الكميت بن زيد الأسدي ج ١ ص ٢٢٤ .

المحترفون

إنيّ لمرتقبٌ لمَا خوّفْتَني
ولِفضلِ سَيْبِكَ ، ياابن يوسفَ ، راجي

جرير

حين استقر الأمر للأمويين اجتذب مالهم وسلطانهم كثيراً من الشعراء إلى مقر ملكهم في دمشق طامعين في الثراء والجاه أو لاجئين تائبين من هوى سياسي سابق . ولم يأل الأمويون أنفسهم جهداً في اجتذاب الطامعين من الشعراء وتضييق الخناق على غير الموالين منهم ومطاردتهم في الأمصار مهد دين إياهم في رزقهم وحياتهم حتى يفدوا إلى دمشق معلنين توبتهم مصرّحين في شعرهم بولائهم الجديد .

على أن الطامعين في الجاه والمال كانوا أكثر عدداً وأكبر شأناً من أولئك الذين اضطروا إلى المهادنة أو الرياء . وقد برز منهم كما ، هو معروف . ثلاثة كبار غطت اسماؤهم على كثير من المعاصرين وأصبحوا عند الدارسين من القدماء والمحدثين علماً على « الفحولة » الشعرية في قوة الموهبة وغزارة الإنتاج .

والناظر في الجانب السياسي من شعر هؤلاء الشعراء يراه خليطاً من المديح والهجاء والحديث عن العصبيات القبلية في الجاهلية والإسلام ، من فخر بالأنساب

والأبناء والأجداد . وحديث عن الأيام والوقائع ، واعتزاز بالنصر ومعايرة بالهزيمة ، في إطار من التغنيّ بأمجاد الأمويين وولاتهم وقوادهم وسؤال لعطاياهم وشكر جزيل لتلك العطايا. فليس هناك سياسة بالمعنى الصحيح في شعر هؤلاء الثلاثة الكبار وليس فيه ما ينبىء عن رأي خاص في الحكم غير تلك المعاني العامة التي تشير إلى العدل والتقوى من بين الفضائل الكثيرة التي يخلعونها على من يمدحون ، لا لأن لهم مفهوماً خاصاً في صورة الحكم القائم على العدل والتقوى . ولكن لأن الأمويين كانوا حريصين أن ينسبهم الشعراء إلى مثل تلك الفضائل الدينية التي كانت تقوم عليها المذاهب السياسية المناوئة كالهاشميين والخوارج . وأن يؤكدوا حقهم الديني في الخلافة وكأنّ الله قد اختارهم لها وخصّهم بها دون الناس جميعاً . وكان هؤلاء الشعراء لا يقفون عند حد في إرضاء تلك النزعة عند ممدوحيهم حتى لينتهون في ذلك إلى كثير من الإسراف والمبالغة . ومن أمثلة المديح بتلك المعاني الدينية قول جرير :

ـ إن الرُّصافة منزل لخليفة	جمعَ المكارم والعزائم والتُّقَى
ما إن تركتَ من البلاد مضلّةً	إلاّ رفعتَ بها مناراً للهُدَى
ـ الله أعطاكمُ ، من علمه بكم	حُكماً ، وما بعد حكم الله تعقيبُ
أنت الخليفة للرحمن . يعرفه	أهلُ الزَّبور ، وفي التوراة مكتوب !
كونوا كيوسف لمّا جاء إخوتهُ	واستعرفوا قال : ما في اليوم تثريبُ
الله فضّله ، والله وفّقه	توفيقَ يوسفَ إذ وصّاه يعقوب
ـ مثبّتٌ بكتاب الله مجتهدٌ	في طاعة الله ، تلقى أمرَه رشَدا
أعطيتَ من جنّة الفردوس مرتفقا	من فاز يومئذ فيها فقد خلَدا
ـ أنتَ المبارك والمهديُّ سيرتُه	تعصي الهوى وتقوم الليلَ بالسُّوَرِ
أصبحتَ للمنبر المعمور مجلسُه	زيناً ، وزينَ قباب الملك والحُجر
نال الخلافة إذ كانت له قدَرا	كما أتى ربّه موسى على قدَرِ
ـ أتتنا لك البشرى فقرّت عيوننا	ودارت على أهل النّفاق المخاوفُ

فأنت لربّ العالمين خليفة | وليٌّ لعهد الله، بالحق عارف
هداك الذي يهدي الخلائف للتقى | وأعطيت نصراً لم تنله الخلائف
— ولولا أمير المؤمنين وأنه | إمامٌ وعدلٌ للبريّة فاصلُ
وبَسْطُ يدِ الحجّاج بالسيف، لم يكن | سبيلُ جهادٍ، واستبيح الحلائل
خليفة عدلٍ ثبّتَ الله ملكه | على راسياتٍ لم تُزلها الزلازل

ومنها قول الفرزدق :

— فالأرضُ لله ولاّها خليفتَه | وصاحبُ اللهِ فيها غير مغلوبِ
— هو المصطفى بعد الصفيينَ للهُدى | وفي العيص من أهل الخلافة والقُرْبِ
— خيارَ الله للإسلام ! إنّا | إليك نشدُّ أنساعَ الصُّدورِ
— أرى الله قد أعطى ابن عاتكةَ الذي | له الدين أمسى مستقيمَ السّوالفِ
تُقَى اللهِ والحُكمَ الذي ليس مثلُه | ورأفةَ مهديٍّ على الناس عاطفِ
— ورِثتَ أباك المُلْكَ تجري بسَمْته | كذلك خُوطُ النبع ينبت في الأصلِ [1]
كداودَ إذ ولّى سليمانَ بعده | خلافتَه نِحْلاً من الله ذي الفضلِ

ومن مبالغات الفرزدق في هذا المجال قوله يمدح يزيد بن عبد الملك :

ولو صاحبتْه الأنبياءُ ذوو النُّهى | رأوه، مع المُلك، العظيمَ المُسَوَّدا
— فلا أمَّ، إلاّ أمَّ عيسى، علمتُها | كأمِّك خيراً أمّهاتٍ وأمْجدا

وقوله يمدح عمر بن عبد الوليد بن عبد الملك :

إلى ابنِ الإمامَيْن اللّذَين أبوهما | إمامٌ له، لولا النبوّةُ، يُسْجَد

وقوله يمدح يزيد بن عبد الملك :

يا خيرَ حيٍّ وقَتْ نَعْلٌ له قدَماً | وميْتٍ، بعد رُسْلِ الله، مقبورِ
إنيّ حلفتُ، ولم أحلِف على فَنَدٍ | فِناءَ بيتٍ على الساعين معمورِ [2]

---

(١) الخوط : الغصن .

(٢) يريد : في فناء بيت

لو لم يُبَشِّرْ بــه عيسى وبيّنَــــه   كنتَ النبيَّ الذي يدعو إلى النور !!

وقوله يمدحه أيضاً ، مخاطباً ناقته :

فإنّ مُنَى النفس التي أقبلت بهــــا   وحلّ نذوري إن بلغتِ الموقّرا [1]
به خير أهل الأرض حياً وميّتـــــاً   سوى مَن به دينُ البريّة أسفـــرا
إلى خير أهل الأرض أمّاً وخيرهـــم   أباً وأخاً، إلاّ النبيّ، وعُنصـــرا
سأثني عــلى خــير البريّة والذي   على الناس ناءَ الغيثُ منه فأمطرا
أرى الله في كفيك أرمـــل رحمـــةً   على الناس ملءَ الأرض ماءً مفجّرا

وقوله :

ــ هشامَ ابن خير الناس، إلاّ محمدا ،   وأصحابه ، انيّ لكم لم أقــارفِ
من الغش شيئاً ، والذي نحرت لــه   قريشٌ هدايا كل ورقاءَ شارف
ــ بخير عباد الله ، بعد محمـــــد ،   له كان يدعو اللهَ كــلُّ الخلائقِ
ليجعله الله الخليفـــــة والـــذي   له المنبر الأعلى على كل ناطق
ــ سليمان غيث الممحلين ومَنْ بــه   عن البائس المسكين حُلّت سلاسلُه
وما قام مذ مات النبيُّ محمـــــد   وعثمانُ فوق الأرض راعٍ يعادلـه
ــ ولو أُرْسِلَ الرّوحُ الأمين إلى امرئٍ   سوى الأنبياء المصطفَيْنَ الأكارمِ
إذن لأتت كفّيْ هشـامٍ رسالـةٌ   من الله فيها منزلاتُ العزائم !
ــ وأنت غياث الأرض والنّاسِ كلّهم   بل الله قد أحيا الذي كان باليـــا
وما وَجّد الإسلام بعـــد محمــــد   وأصحابه للدّين مثلك راعيـــا

* * *

على أن هؤلاء الشعراء يؤيدون حق الأمويين في الخلافة ، إلى جانب تأييدهم إياه بتلك المعاني الدينية العامة ، بالإلحاح على انتمائهم إلى قريش ومكانتهم فيها ، وأنهم أولياء دم عثمان بن عفان ووارثوه . ولعل هذين هما المعنيان السياسيان البارزان في شعر هؤلاء الشعراء ، لكنهم سرعان ما يحوّلون الأمر إلى صورة

(١) الموقر : موضع قريب من دمشق

من الفخر القبلي بالآباء والأمجاد والشيم العربية . قارنين ذلك بسؤال العطاء سؤالاً فيه كثير من الاتضاع والهوان . وربما كان جرير أشدهم إلحافا في المسألة وأكثرهم حديثاً عما يعاني هو وزوجه وأبناؤه من فاقة تبلغ حد الجوع . وهو في هذا المجال يبدو نموذجاً « لشاعر البلاط » الذي يريد أن يسر ممدوحه بمقدار ما يظهر من شدة الحاجة إليه والاعتماد الكامل على كرمه ورعايته .

ومن ذلك قوله :

لولا ابن عائشةَ المباركِ سَيْبُـــــه ... أبكى بنيَّ وأمَّهم طولُ الطَّوَى[1]

وقوله في أبياته المعروفة يمدح عبد الملك بن مروان :

تعزَّت أمُّ حــزرةَ ثم قالـــــت ... رأيتُ الواردين ذوي امتنـــاح

تعلّـــلُ وهي ساغبــةٌ بنيهـــــا ... بأنفاس من الشَّبِــم القَـــراح

سأمتـــاح البحـــور فجنِّبِيـــــني ... أذاةَ اللوم وانتظري امتياحـــي

ثقي بالله ليس لـــــه شريـــــك ... ومن عند الخليفـــة بالنجـــاح

أغثني يا فـــداك أبـــي وأمـــي ... بسيبٍ منك . إنك ذو ارتياح

وقوله يمدح عبد العزيز بن مروان :

وساقت إليكم حاجةٌ لم نجـــد لهـــا ... وراءكم مَعْدىً ولا عنكمُ قصرا

أغثني وأصحابي بضامنـــةِ القِـــرى ... كأن بأحقيها مُقَيَّرةً وَفْرا[2]

وقوله يمدح يزيد بن عبد الملك :

زوروا يزيـــد فـــإن الله فضّلـــه ... واستبشروا بمرَبَّع النَّبتُ محبـــور

لا تسأموا للمطايـــا ماسَرَيْـــن بكم ... واستبشروا بنوالٍ غير منزور

---

(١) السيب : العطاء . الطوى : الجوع .

(٢) ضامنة القرى : الإبل . أحقيها : ج حقو أي خاصرة . وفرا : ممتلئة . وأراد بها ضروع الناقة الممتلئة التي تشبه زقاقا طليت بالقار .

واستمطروا نفحاتِ غيرَ مخلفة	من سيب مستبشرٍ بالملك مسرور

وقوله :

إني لمعتمدُ الخليفةِ زائراً	وأراه أهل زيارتي وتعرّضي
ليس البَرِيُّ كَمَنْ يمرّض قلبُهُ	فأنا المشايعُ ، قلبُه لم يمرض
فوثقتُ ، ما سَلِم الخليفةُ ، بالغنى	ليس البحورُ إلى الثماد البُرَّضِ [1]
يجزيك ربُّك حُسْنَ قرضك إنه	حَسَنُ المعونة واسع المُتقرَّض

وقوله على سبيل الدعابة ، لكنها دعابة تشبه دعابة مهرّج البلاط :

أشكو إليكَ ، فأشكِني ، ذُرّيَّةً	لا يشبعون ، وأمُّهم لا تشبعُ
كثروا عليَّ فما يموت كبيرُهم	حتى الحسابِ ولا الصغيرُ المرضع
وإذا نظرتُ يريبني من أمِّهم	عينٌ مُهَجَّجَةٌ وخدٌّ أسفع [2]
وإذا تقسّمت العيالُ غَبوقَها	كثُر الأنين وفاض منها المدمع
رِشْني ، فقد دخلت عليَّ خَصاصةٌ	ممّا جمعتَ ، وكلُّ خيرٍ يُنجمع [3]

أما الفرزدق فإنه أقلّ هوانا في طلب العطاء وإن لم يكن أقلّ تصريحاً به . ومن ذلك قوله :

- لَنِعْمَ مُناخُ القوم حلّوا رِحالهم	إلى قُبَّة فوق الوليد سماؤها
بناها أبو العاصي ومروانُ فوقه	ويوسفُ ، قد مَسَّ النجومَ بناؤها
فإن يبعث المهديُّ لي ناقتي التي	يهيج لأصحابي الحنينَ بكاؤها
وإن يبعثوها بالنجاح فقد مشت	إليكم على حَوْبٍ وطال ثواؤها [4]
- رحلتُ من الدَّهنا إليك وبيننا	فلاةٌ وأنياهٌ تعاوَى ذئابُها [5]

---

(١) الثماد البرض : الماء القليل .
(٢) مهججة : غائرة .
(٣) رشني : أطعمني واكسني . خصاصة : فقر .
(٤) الحوب : هنا الجهد .
(٥) الأنياه : المرتفعات .

لألقاك ، واللاّقيكَ يعلم أنه ... سيملأ كفّيْ ساعديه ثوابها
وأنت امرؤ تعطي يمينك ما غلا ... وإن عاقبت كانت شديداً عقابها
– فما أحْيَ لا تنفكّ منّي قصيدةٌ ... إليك ، بها تأتيك منيّ ركابُها
فدونَكَ دَلْوِي ياأبانُ ، فإنه ... سيُرْوَى كثيراً ماؤها وقِرابها [1]
أعنيْ ، أبانَ بن الوليد ، بدفقة ... من النّيل ، أو كفّيْك يجري عبابها
– ومن أين أخشى الفقر بعد الذي التقى ... بكفّيك من معروفٍ ما أنا طالبُهْ
فإن ذَنُوباً من سِجالك مالىءٌ ... حياضي ، فأفرِغْ لي ذنوباً أناهبُه [2]

على أن الفرزدق مع ذلك يجاري جريرا في بعض مهانته وحديثه عن جوع زوجه وأولاده فيقول :

تسائلني ما بال جنبك جافياً ... أهمٌّ جفا ، أم جفنُ عينك أرْمَدُ
فقلت لها : بل عيالُ أراهمُ ... ومالُهمْ ما فيه للغيث مقعد
فقالت : أليس ابن الوليد الذي له ... يمينٌ بها الإمحالُ والفقر يُطْرَد ؟
يجود وإن لم ترتحل يا ابن غالب ... إليه ، وإن لاقيتَه فهو أجود !

* * *

وبهذا التوزع بين التجارب الشخصية والقبلية والاجتماعية والسياسية اقترب وضع هؤلاء الكبار من وضع فحول الشعراء في الجاهلية ، ممن جمعوا إلى التجارب الذاتية والقبلية احتراف المديح والتكسب بالشعر . وقد كان من سوء حظ الشعر العربي أن بذور الاحتراف كانت قد نمت فيه منذ ذلك الوقت المبكر ، وأن الشعر الجاهلي قد سيطرت تقاليده على الشعر فيما تلا الجاهلية من عصور . فوجد المحترفون فيها طريقاً معبداً وتراثاً مرموقاً يغري بالمتابعة ويناسب أحوال المجتمع الذي يعيشون فيه ، والذي تسيطر عليه طائفة من

---

(١) قرابها : قرب امتلائها .
(٢) الذنوب : الدلو العظيمة . سجال : ج سجل أي دلو

الخلفاء والولاة والقــواد والسراة يغدقون ويمنعون ويأمّنون ويبطشون ، ويستخدمون الأدب والشعر وسيلة للجاه والسلطان يثبتون به أقدامهم ويحاربون به أعداءهم .

لذلك أقبل هؤلاء الشعراء الكبار على الشعر الجاهلي يحتذونه في بناء القصيدة وصورها وكثير من معجمها إلاّ فيما تقضي به الضرورة من بعض المجاراة لروح العصر وما جدّ من تطور لغوي أو فني . وبهذا — ولما نالوه من شهرة ونفوذ — قضوا على ما تمّ من تطور فني ولغوي على أيدي العذريين وغيرهم من الشعراء المقلين أو الذين لم تتح لهم تلك الشهرة وذلك النفوذ ، وأصبح أسلوبهم الشعري ، بما عرف به من رصانة و « جزالة » ونبرة عالية ، نمطاً للفحول من شعراء العربية فيما تلا من عصور .

وقد كان الشعر الجاهلي هو التراث الأوحد للشعراء في العصر الأموي ، منه يتعلمون جميعاً وعليه يتخرجون ، لكنّ غير هؤلاء الكبار قد استطاعوا أن ينتفعوا من التراث بالقدر الذي لا يجور على مواهبهم وطبيعة عصرهم ، على حين سار هؤلاء الكبار على درب الجاهليين ، يكادون يضعون أقدامهم على آثار أقدامهم خطوة خطوة .

وقد رأينا كيف أسقط العذريون المطالع التقليدية من قصائدهم أو ألمّوا بها إلماماً سريعاً لغرض نفسي خاص . لكن هؤلاء الشعراء التقليديين قد بنوا كثيراً من قصائدهم على غرار القصيدة الجاهلية الطويلة في نمطها الكامل المعروف من نسيب ووقوف على الأطلال ووصف للمطيّة والرحلة وانتقال إلى المدح أو الهجاء أو الفخر أو السياسة أو غير ذلك من « الأغراض » .

ومع أن المطية والرحلة كانت ما تزال في صورتها العامة على ما كانت عليه في العصر الجاهلي ، وكان الشعراء ما زالوا يركبون الإبل أو الخيل ويقطعون على ظهورها الصحراء والوديان والوهاد ، فقد كان من المفروض أن يقلّ التفات الشاعر إلى تلك الجوانب المألوفة من الوصف بعد أن لم تعد الناقة « رفيقاً »

و « صاحبا » كما كانت عند الشاعر الجاهلي ، وكما يسميّها الأعشى :

هيَّ الصاحب الأدنى ، وبيني وبينهـــا مجوفٌ عِلافيٌّ وقطعٌ ونُمْـــرق

بل أصبحت — في الأغلب — وسيلة انتقال في رحلة غير محفوفة بالمكاره أو المخاوف السابقة ، إلى غاية معلومة ينتظر الشاعر لديها العطاء والثواب .

وكان من المفروض أن يقلَّ احتفال الشعراء بالأطلال وقد أصبح كثير منهم مستقراً في بعض الأمصار ، أو مقيماً في البادية لكنه لا يضطر إلى الرحلة المفاجئة المستمرة كما كان يضطر الشاعر الجاهلي . وكان من المفروض — إذا كان لا بد من الوقوف على الأطلال — أن يبتدع هؤلاء الشعراء صوراً جديدة تناسب روح العصر وطبيعة معجمه وأسلوبه .

لكن هؤلاء الشعراء ظلوا يبدئون ويعيدون في ذلك البناء التقليدي وتلك الصور النمطية المألوفة ، مع اقتدار واضح على النظم وسيطرة بيِّنة على الأداء واللغة .

ويكفي لكي نتبين مدى تقليدهم ودورانهم في دائرة مغلقة حول بعض الصور و « المعاني » النمطية التي أصبحت من تقاليد المطالع الجاهلية ، أن نستقرىء في شعرهم صورة من تلك الصور ، هي الحديث عن الشيب ، فسنرى أن الحديث لا يعدو أن يكون تكراراً لمعنى واحد هو إعراض النساء عن الشاعر أو لومهنّ إياه على تصابيه ، أو بكاؤه هو على ما فات من صباه . ومع أن الحديث عن الشيب يمكن أن يكون ، كما كان في العصر الجاهلي وغيره من العصور ، وكما كانت الأطلال في الشعر الجاهلي ، رمزاً لشعور إنساني هو من صميم إحساس الإنسان بمأساته في الحياة ، فإننا نحس به عند هؤلاء الشعراء مجرد « لبنة » تملأ فراغاً في بناء القصيدة التقليدية خالية من الشعور بعيدة عن الالتحام بسائر أجزاء المطالع التقليدي .

من ذلك قول جرير :

— سئمتَ من المواصَلَة العتابا / وأمسى الشيبُ قد ورِثَ الشبابا

غدت هُوجُ الرّياح مبشّرات / إلى بينٍ نزلتِ به السحابا [1]

لقد أقررتِ غيبتنا لواشٍ / وكنا لا نُقِرُّ لك اغتيابا

— هل ينفعنّكَ إن جرّبتَ تجريبُ / أم هل شبابُك بعد الشيب مطلوبُ ؟

أم كلّمتك بسُلمانينَ منزلةٌ / يا منزل الحيّ جادتك الأهاضيب [2]

— حتّى متى أنت مشغوف بغانية / صبٌّ إليها طوالَ الدهر مكروبُ ؟

هل يصبُوَنَّ حليم بعد كبرته / أمسى وإخوانُه الأعمام والشِّيبُ !

إن الإمام الذي تُرجّى نوافله / بعد الإمام ، وليُّ العهد أيّوبُ

— أتطرب حين لاح بك المشيبُ / وذلك إن عجبتَ هوىً عجيبُ !

— ألا يا قلب مالك إذ تصابَى / وهذا الشيبُ قد غلب الشبابا ؟

كما طرد النهارُ سواد ليلٍ / فأزمع حين حلَّ به الذهابا

سأحفظ ما زعمتِ لنا وأرعى / إياب الودّ ، إن له إيابا

— أتصحو أم فؤادك غير صاحِ / عشيّةَ همَّ صحبُك بالرّواحِ ؟

يقول العاذلاتُ : علاك شيبٌ / أهذا الشيبُ يمنعني مراحي !

— تعجّبُ أن ناصَى بيَ الشوقُ وارتقى / إلى الرأس ، حتى ابيضّ منّيَ المسائح [3]

فقد جعل المفروكُ ، لا نام ليلُه ، / يحبُّ حديثي ، والغَيورُ المكاشح [4]

— يعيب الغواني شيب رأسيَ بعدما / يفرّقن بالمدراة داجيةً جَعْدا [5]

فلا تنظرا من نحو أعمُق دابقٍ / ولكن إلى نجدٍ ، وأنّى ترى نجدا ؟

— ما في فؤادك من داءٍ يخامره / إلاّ التي لو رآها راهبٌ سجدا

ألم ترَ الشيبَ قد لاحت مفارقُه / بعد الشباب ، وسربالَ الصّبا قدِدا

---

(١) البين بكسر الباء : الناحية .

(٢) الأهاضيب : الدفعات من المطر .

(٣) ناصى : نزل في الناصية . المسائح ما بين الصدغين إلى الجبهة .

(٤) المفروك التي تبغضه النساء .

(٥) المدراة : المشط . وأراد بالداجية الجعد شعره .

أمّي النّدَي من جدا العباس إن لــه — بيتَ المكارم ينمي جَدُّه صُعُــدا
— بان الشباب ، فودّعاه حميــدا — هل ما ترى خلَقًا يعـود جديـدا ؟
— إذا أنت زرت الغانيات على العصا — تمنّينَ أن تُسْقَى دماءَ الأساوِدِ (١)
— يا صاحبيَّ دعـا الملامةَ واقصدا — طال الهوى وأطلتما التفنيــدا
— إن الغواني قد رَمَــين فــؤاده — حتى تركن بسمعـه توقــيرا (٢)
بيضٌ تَربّبَها النعيمُ وخالطــت — عيشا كحاشية الفِرِنْد غريــرا (٣)
أنكرن عهدَك بعــد مــا يعرفنــه — ولقد يَكُنَّ إلى حديثك صُورا (٤)
ورأينَ ثوبَ بشاشةٍ أنضيتــه — فجمعن عنك تجنبـا ونفــورا
ليت الشباب لنا يعــود كعهــده — فلقد تكون بشرخــه مســرورا
— قد رابني ، ولَمثْلُ ذاك يريبني — للغانيــات تجهُّــمٌ ونفـــارُ
ولقد رأيتُكَ والقنــاة قويمــةٌ — إذ لم يشب لك مِسْحل وعِذارُ (٥)
والدهرُ بدّل شيبــةً وتحنّيــا — والدهر ذو غِيَرٍ ، له أطــوار
— أتذكُرُهم ، وحاجتُك ادّكار ، — وقلبك في الظعائن مستعــارُ ؟
وقد أبكاكَ ، حينَ علاكَ شيب ، — بتُوضحَ أو بناظرةَ الدّيــار
— إن المطيَّ بنا يَخِدْنَ ضحى غدٍ — واليومَ يومُ لُبانــةٍ وتــزاورِ
سنَحَ الهوى فكتمتَ صحبيَ حاجةً — بلغت تجلُّد ذي العـزاء الصابــر
جزعاً بكيتُ على الشباب وشاقــني — عرفانُ منزلةٍ بجَزْعَيْ ساجــر
— قد كنتِ خِدْناً لنا ، يا هند ، فاعتبري — ماذا يريبك من شيبي وتقويسي ؟
لمّا تذكّرتَ بالدّيرَيْن أرّقـــني — صوتُ الدّجاج ، وقرْعٌ بالنواقيس
— بــان الشبابُ حميــدةً أيّامــه — ولو انّ ذلك يُشْتَرَى أو يرجعُ !

---

(١) الأساود : الحيات .

(٢) توقير : ثقل .

(٣) الفرند : ضرب من الثياب . والعيش الغرير أي الرغد .

(٤) صورا : مائلات .

(٥) المسحل : جانب اللحية

رجفتْ العظام ، من البلى ، وتقادمت   سِنّي ، وفيَّ لمُصْلح مستمتَع
وتقول بَوْزع : قد دَبَبْتَ على العصا   هلاّ هزئت بغيرنا يا بوزع !
ولقد رأيتُكِ في العذارَى مرّةً   ورأيتِ رأسي وهو داجٍ أفرع
– بان الخليط فعينُه لا تهجع   والقلب من حذر الفراق مروَّع
ودَّ العوازل بسرمِ رامةَ أنّهم   قطعوا الحبال ، وليتها لا تقطع !
قال العواذل غيرَ جِدٍّ نصاحة :   أعَلَى الشباب – وقد بَليتَ – تَفَجّع !
يا ليتَ لو رفعتْ بنا عيديّةٌ   أعناقهنّ على الطريق تَزَعزع
ذكرتُ وِصالَ البيض والشيبُ شائعُ   ودارُ الصِّبا من عهدهنّ بلاقع
أشَتّتْ عمادُ البين واختلف الهوى   ليقطع ما بين الفريقين قاطع
– قال العواذل : هل تنهاك تجربةٌ   أما ترى الشيب والأخدان قد دلفوا
أما تُلِم على ربعٍ بأسنمة   إلاّ لعينيك جارٍ غَرْبُه يكِفُ !
يا أيها الربْع قد طالت صبابتُنا   حتى مَللْنا ، وأمسى الناس قد عزفوا
– طرقتْ لميسُ وليتها لم تطرُق   حتى تفُكَّ حبالَ عانٍ مُوثَق
حيَّيتُ دارَك بالسلام تحيّةً   يوم السُّلَيِّ ، فما لها لم تنطق !
واستنكر الفتياتُ شيبَ المفرِق   من بعد طول صبابة وتشوّق
قد كنتُ أتبع حبْلَ قائدة الصِّبا   إذ للشباب بشاشةٌ لم تَخْلَق
أقُفَيْرُ ! قد علم الزبير ورهطُه   أن ليس حبل مجاشع بالأوثق
– ألاّ تصحو وتُقصر عن صباكا   وهذا الشيبُ أصبح قد علاكا !
أمِن دِمَنٍ بَلِينَ ببطن قَوٍّ   بكيتَ لها ، وشجوٌ ما بكاكا ؟
– وقالت : فيم أنتَ من التصابي   متى عهدُ التشوّق والدلال !
فما ترجو ؟ وليس هوى الغواني   لأصحاب التنحنح والسُّعال !
دعيني ! إنّ شيبي قد نهاني   وتجريبي وشيبي واكتهالي
رأت مرَّ السنين أخذن منّي   كما أخذ السِّرار من الهلال
ومن يبقى على غرض المنايا   وأيّامٍ تمرّ مع الليالي ؟
ألمّ بنا الخيال بذات عِرْقٍ   فحيّا الله ذلك من خيال

- قد رابني نَزَعٌ وشيبٌ شائعٌ ... بعد الشباب وعصره الفينانِ [1]
شعفَ القلوبَ وما تُقضّى حاجةٌ ... مِثلُ المها بصريمة الحَوْمانِ [2]
نزل المشيبُ على الشباب فراعني ... وعرفتُ منزلَه على أخداني
- بكَرَ العواذلُ بالملامة بعدما ... قطع الخليط بساجرٍ ليبينا [3]
أمْسَيْنَ، إذ بان الشباب، صوادِفا ... ليت الليالي قبل ذاك فَنِينا !

* * *

ونستطيع أن نجد كثيراً من النماذج المشابهة عند الفرزدق والأخطل والقطامي وغيرهم من شعراء تلك النزعة التقليدية [4] .

وكذلك الحال في وصف الرحلة، الذي نصادفه في كثير من قصائدهم الطويلة. فالناقة عندهم – كما كانت عند الشاعر الجاهلي – «شِمِلّة وجناء عنتريس» قويّة البنيان جمة النشاط شديدة الجَلَد على مكاره الصحراء، عارفة بطرقاتها كأنها القطا، تبلغ براكبها غايته مهما تلاق من كلال تهزل معه حتى تجول عليها نسوعها وتدمى أخفافها وتغور عيناها ويتصبّب العرق – كالقطران في أغلب الأحيان – على وجهها وجسدها ويتجمد زَبَدها على خطمها ورأسها ، وتجهض جنينها فتأكله الثعالب والذئاب .

ولا يكاد شاعر يصف رحلة هينة مطمئنة ، ولا ناقة لا تبلغ بها الرحلة كل هذا الجهد ، فقد كان همّ الشاعر – في الأغلب – أن يرضى نزعته الفنية إلى مجاراة الجاهليين ، ويرضى الممدوح بتهويل ما لاقى في طريقه إليه من أهوال.

---

(١) النزع : مواضع انحسار الشعر من جانبي الجبهة .
(٢) مثل المها : فاعل « شعف » أي نساء مثل المها .
(٣) الخليط : الصحب . ساجر : اسم موضع
(٤) راجع مثلا ديوان الفرزدق ج ١ ص ٢٣ ، ٤٢ ، ٤٨ ، ٥٠ ، ٧٢ ، ٧٩ ، ٨١ ، ١٢٧ ، ١٣٦ . وديوان الأخطل ص ٤٣ ، ٥٤ ، ٥٩ ، ٨٣ ، ٩٩ ، ١٤٢ ، ١٤٦ ، ١٥٨ . وديوان القطامي ص ٥٢ ، ٥٩ ، ٧٩ ، ١٠٥ ، ١٠٨ .

ولا ننكر ما قد يكون وراء هذا الوصف من رموز قد تتصل بتلك الرحلة الحضارية الشاقة الجديدة التي كان العرب يعانون آلامها في تلك المرحلة التاريخية، أو بتلك الأطلال النفسية المرتبطة بالهجرة عن المواطن الأولى والانسلاخ عن مألوف العادات والتقاليد، لكن كثرة هذا الوصف على هذا النحو التقليدي الثابت دون أن يكون للشاعر زاوية رؤية أو وجهة نظر أو إضافة أو ابتكار، توحي بأنه في أغلبه مجرد « جزئية » في الصورة التقليدية العامة. وحسبنا أن نتتبع لفظة واحدة مما توصف به النوق عادة عند هؤلاء الشعراء هي « خُوص » أي غائرة العيون، لندرك إلى أي حد كان هذا الوصف نابعاً من التقليد المحض لا من طبيعة التجربة وما قد تتضمن صورها من رموز.

يقول جرير:

ــ يجاذبْن البُرينَ وهُــنَّ خُوصٌ	يُطِرْن شوابكَ الزَّبَد الجعــادِ [1]
ــ ونحن لدَى أعضاد خُوصٍ مُناخة	أصاب عظاماً من أخِشّتها المُبْرى [2]
ــ وخوصٍ قد قرنتُ بهنَّ خوصــاً	تجافَى الغيثُ عنهــا والحضورُ [3]
ــ خوص ُالعيونِ إذا استقبلْن َهاجرةً	يُحْسَبن عُوراً، وما فيهنَّ من عَوَرِ
ــ يوماً يُصادي المهارَي الخوصَ تحسبها	عُورَ العيون، وما فيهنَّ من عَوَرِ
ــ وشُعْثٍ على خوصٍ دقاقٍ كأنّها	قِسيٌّ من الشّريان تُبْرَى وتُرْقَعُ [4]

ويقول الفرزدق:

---

(١) البرين: ج برة، حلقة في أنف البعير. الجعاد ما جمد على فم الناقة من زبد.

(٢) أخشتها: ج خشاشة، عود يوضع في عظم أنف الجمل.

(٣) الحضور: الأعشاب.

(٤) الشريان: شجر تصنع منه القسي.

— تَوَكّبُ بالفُرسان خوصاً كأنها ... سَعالِ طواها غزوُهم فهي شُزَّبُ[1]

— فإنيّ ، والذي نحرت قـريشٌ ... له بمـنىً ، وأضمرت الركابا

إليه مُلبّـدين ، وهُـنَّ خوص ... ليستلموا الأواميَ والحجابا ..[2]

— مثلُ النعائم يُزْجينا تنقُّلهـا ... إلى ابن ليلى بنا التهجير والبُكَـرُ

خوصاً حراجيج ما تدري أمَا نَقِبتْ ... أشكي إليها إذا راحت أم الدَّبَرُ[3]

— طافت بشعث عند أرْحُل أينُـق ... خوص ، أنخن وبينهنَّ ضريـرُ

— أقول لمنحوضِ أعـالي عظامهـا ... يجرُّ أظلاّها السَريحَ المنَعّلا[4]

شريكةِ خُوصٍ في النّجاء، قد التقت ... عُراها ، وأجهضن الجنين المسربلا[5]

ويقول الأخطل :

— مُعارضةً خوصاً حراجيجَ شَمّرت ... لنجعةِ مَلْكٍ لا ضئيلٍ ولا جأبِ[6]

— إني وربُّ النصارى عند عيدهـمُ ... والمسلمين إذا ما ضمّها الجُمَعَ

وربُّ كل حبيسٍ فـوق صومعةٍ ... يمشي ولا هَمُّه الدنيا ولا الطمع

والمُلْبِدين على خُوصٍ مخدَّمـةٍ ... قد بان فيهن من طول السُّرَى خَضَعُ

— بمجتمع التلعين خوصـاً تلفّهـا ... هواجرُ وقُأد رَكودٍ أصائلُـهُ

ويقول القطامي :

— حتّى ترى الحُرَّة الوجناء لاغِبةً ... والأرحبيَّ الذي في خطوه خَطَلُ

---

(١) السعالى : ج سعلاة أي الغول . شزب : ضامرة .

(٢) ملبدين : لبدوا شعرهم بالصمغ . الأواسي : ج آسية ، أي البناء المحكم ويريد به الكعبة .

(٣) الحراجيج : ج حرجوج الناقة الممتلئة الطويلة . نقبت : أصيبت أخفافها . الدبر : القروح .

(٤) المنحوض : الذي ذهب لحمه . أظلاها : بواطن أخفافها . السريح : الدم السائل . يعني أنها قد انتعلت ما تجمد من دم أخفافها .

(٥) النجاء : السرعة . التقت عراها : كناية عن الهزال .

(٦) النجعة : الانتجاع . جأب : غليظ .

خوصاً تدير عيوناً ماؤها سَـــرِبٌ		على الخدود ، إذا ما اغرورق المُقَلُ

* * *

وليست هذه الكلمة إلاّ نموذجاً واحداً للمعجم المتكرر عند كل الشعراء ، والصيغ الشعرية المشتركة بينهم في هذا المجال . ويلاحظ الدارس أنهم — في تقليدهم للجاهليين — قد ارتدّوا إلى تلك الألفاظ التي كان يستخدمها الشعراء الجاهليون في الوصف والرحلة والتي كانت قد بدأت تختفي في شعر العذريين وغيرهم من الشعراء الذاتيين حتى عرفت عند أهل العصر ودارسيه « بالغريب». ولا شك أن تلك الألفاظ كان لها في البداية مدلولات وإيحاءات خاصة ببنيان الناقة أو صفة سيرها وبطبيعة الطريق والهاجرة والسراب والجبال وحيوان الصحراء من ظباء وثيران وحُمرُ ، لكنها عند هؤلاء الشعراء قد فقدت بإسرافهم في استخدامها دلالاتها الأولى الموحية بضروب خاصة من الصفات والأحوال النفسية ، وأصبحت مجرد أسماء لموصوفاتها الأولى ، وذلك كقولهم عن الناقة « جَهَنْبَذَة . عَذَوَّرَة . عنتريس . قُراسِيَة . حُرْجُوج . جُرْشُعة عِرْمِس » إلى آخر تلك الألفاظ التي كانت من قبل صفات فعادت بكثرة الاستخدام مجرد أسماء .

ولا يقتصر الغريب عندهم على استخدام تلك الألفاظ المفردة بل يحشدونها في عبارات يصعب متابعتها إلاّ بكثير من الجهد والتنقيب عن دلالات الألفاظ : سواء وصفوا الإبل أم شبهوها بالظباء أو بقر الوحش أو ذكور النعام جرياً على العرف الشعري المتّبع في هذا المقام . ومن ذلك قول الأخطل [1] مثلاً :

وعنتريسٍ جَوْزَ الفلاة إذا انتحـــى		وشُدَّ بِقتورٍ من المَيْس كاهِلُـــه
كأنيّ أغول الأرض عني بقـــارحٍ		أخي قفرة قد طال عنـــه نسائلـــه
طوى بطنَه طولُ السياف وألْحقتْ		مِعَاهُ بصُلْبٍ قد تفلّق فائلـــه [2]

---

(١) الديوان ص ٦٠ .

(٢) نلاحظ في الشطر الأول من هذا البيت تكرار حرف الطاء في قوله « طوى بطنه طول السياف » وهو ظاهرة شائعة عند شعراء ذلك العصر سنتحدث عنها بالتفصيل .

رعا القودُ ماء الرّوض حتى تحسّرت ... عقيقته ، وانضمَّ منه ثمائلـــه

فلمـا تولّى في جحافله السّفـا ... وأوجعه مركوزه وذوابلُـــه

تذكّر قرعاء القُتود ، فلـم يجـد ... بها منهلاً إذ أعوزته أكاحلـه

وظلّ كمثل النُّصب يقذف طرفـه ... إلى كل شخص نابيء هو عادلـه

وذكّرها إذ أدبر الصيفُ بالثـرى ... وحرّت عليه الشمسُ عذباً مناهلـه

فـراح وراحت يتّقيهـا بنحره ... ويحملها فوق الأحِزّة وابلـه

. . . .

بصيرٌ بأخراها يسـوف فروجهـا ... عليهنّ ذيّال حفيفٌ ذلاذلـه

تُبَصْبِص منه كلّ قوداءَ مُرْتج ... إذا لان عن طول الجراء أباجلـه

كـأن اللـواتي هـن مكتنفاتـه ... قوى أَنْدريٍّ أحكم الصُّنعَ فاتلـه

ثلاث ليـال ثم صبّحنَ رَبّـةً ... وخُضْراً من الوادي رِواءً أسافلـه

فظلّ يسـوفُ النّهيَ حتى تمدّرت ... بطين الزُّبّى أرساغه وجحافلـه

يغنّيه بالفيض البعوضُ كأنّهـا ... أغانيُّ عُرس صنجُه وجلاجلـه

وظلّ بجيـزوم يَفُـلّ نُسورَهَ ... ويوجعُهـا صوّانـه وأعابلـه

ولا شك أن كثيراً من تلك الألفاظ والصور مألوف « لدارس » الشعر العربي ، يدرك معانيها ودلالاتها ، ولكنها معرفة قائمة على الجهد المبذول والممارسة المتصلة والدراسة اللغوية والأسلوبية المقصودة .

ولا ريب أن إحياء بعض الألفاظ التي بطل استعمالها في عصر من العصور ، واستخدامها استخداماً موفقاً في السياق الشعري ، من الوسائل المعروفة للإبداع الفني النابع من السيطرة الكاملة على ألفاظ اللغة وبنائها وأسرارها ، وقد يفعل هؤلاء الشعراء مثل هذا الصنيع أحياناً ، لكنهم في الأغلب ، بحشدهم لتلك الألفاظ وتكرارهم إيّاها ، يحيلونها إلى أنماط مألوفة مستهلكة ، ويخلعون على جو القصيدة بعامة طابعاً بعيداً عن روح العصر وحضارته ، تلك التي تتمثل في جوانب أخرى من شعر ذلك العصر أكثر بساطة وسلاسة ، وجوانب من

النثر في الرسائل والخطابة والكتب المؤلفة ليس فيها تلك الحذاقة اللغوية ولا السعي عن قصد وراء الغريب .

وليس أدلّ على أثر احتذاء هؤلاء الشعراء للغة العصر الجاهلي ، وتجاهلهم ما كان قد تمّ من تطور لغوي في الشعر والنثر ، أن الرواة والدارسين في حياتهم وبعدها بقليل دأبوا على أن يشرحوا ما في شعرهم من غريب وكأنهم شعراء عاشوا منذ دهور ! وهو أمر شاذ ، لا يكون إلاّ إذا كان معجم الشاعر بعيداً عن لغة عصره ، مستمداً من عصور سابقة « ماتت » كثير من ألفاظها التي كانت شائعة من قبل .

وقد ظلت هذه الظاهرة سمة غالبة على شعر الفحول من شعراء العربية فيما تعاقب من عصور ، وظل الرواة والمفسرون والشراح مشغولين ببيان ما في أشعارهم من غريب يتجاوز الإحياء المشروع لبعض الألفاظ القديمة ، إلى ردّة لغوية بعيدة عن روح العصر الذي يعيشون فيه . وبذلك افتقد مثل هذا الشعر ما يخلق الألفة بينه وبين قارئه، واتسم بمسحة غالبة من علو النبرة والخطابة والتوتر .

* * *

وإذا نظرنا إلى الصور العاطفية في مقدمات تلك القصائد الطوال رأينا الشاعر لا يكاد يخرج عن نطاق الشعر الجاهلي في ذلك المجال ، وقد يقترب أحياناً من طبيعة الشعر العذري فيلحّ على معاني الحرمان والفرقة والتداني في الحب ، بأسلوب يرق نسبياً عن أسلوبه في سائر أجزاء القصيدة ، لكنه يظل مع ذلك مشوباً بكثير من التوتر محتفظاً بتلك « الرصانة » الشائعة في باقي مواطن القصيدة وكأنما يتهيأ الشاعر لما هو مقبل عليه من وصف أو مديح أو فخر أو هجاء يصوغه في ذلك الأسلوب « الجليل » والعبارة الطنانة المحكمة . ولا تخلو تلك الصور العاطفية من كثير من الغريب الذي يستخدمه الشاعر في أجزاء القصيدة الأخرى ، ومن اختلاط بجوّ الوقوف على الأطلال ووصف المطيّة والرحلة

بحيث يشعر السامع أنها مجرد لبنات تكمل البناء التقليدي . من ذلك مثلاً قول جرير [1] :

قد قرَّبَ الحيُّ إذ هاجوا لإصعـــــادِ	بُزْلاً مُخيَّسةً أرمامَ أقيـــــادِ [2]
صُهْباً كأن عَصيمَ الوَرْسِ خالطها	مما تُصرِّفُ من خَطْرٍ وإلبـاد [3]
يحدو بهم زَجِلٌ للبـين معـــترِف	قد كنتُ ذا حاجةٍ لو يربع الحادي !
ألا ترى العين يوم البين ، إذ ذرفت	هاجت عليك ذوي ضغن وأحقاد[4]
حلأتِنا عن قَراح المُزْن في رَصَفٍ	لو شئتِ روّي غليلَ الهائم الصادي[5] !
كم دونَ بابِك من قوم نحـاذرهمْ	يا أمَّ عمرو ، وحدّادٍ وحدّاد[6] !
هل من نوالٍ لموعودٍ بخلتِ بـه	وللرَّهين الذي استغلَقْتِ من فادي[7] ؟
لو كنتِ كذَّبتِ ، إذ لم تُؤْتَ فاحشةٌ	قوماً يلجّون في جور وإفنـــاد
فقد سمعتُ حديثاً بعد موثقنـا	ممّا ذكرتِ إلى زيـد وشـدّاد
حيَّ المنازل بالبُرْدَيْن ، قد بليَتْ	للحيِّ لم يبق منهـا غيرُ أبـلاد[8]
ما كدتَ تعرف هذا الرَّبع ، غيّرَه	مرُّ السنين ، كما غيّرن أجـلادي
لقد علمتُ ، وما أُخبرتُ من أحدٍ ،	أنّ الهوى بنقا يَبْرينَ معتـادي
الله دمّـر عبّـاداً وشيعتَـه	عادات ربّك في أمثال عبّاد [9]

---

(١) الديوان ص ١٢٠ .

(٢) البزل : ج بازل ، البعير الذي طلع نابه . مخيسة : مذللة . أرمام : قطع من الحبال . أقياد : ج قيد .

(٣) الورس : نبات أصفر يصبغ به . الخطر : تحريك الذنب . الإلباد : تلبد البول على فخذي الناقة .

(٤) يعني أن بكاه نبه أهلها إلى ما يحمل لها من حب .

(٥) حلأه : منعه من ورود الماء . رصف : منحدر ينحدر الماء فيه من الجبال

(٦) الحداد : البواب ، لأنه يحد الناس من الدخول أي يمنعهم .

(٧) استغلقت : حبست .

(٨) أبلاد : آثار .

(٩) عباد : أحد الخارجين على الدولة في اليمن .

قد كان قال أميرَ المؤمنين لهم ... ما يعلم الله من صدق وإجهاد
من يهدِه الله يَهْتَدْ ، لا مُضِلَّ له، ... ومن أضلَّ فما يهديه هادي

ومن ذلك قوله الذي يقترب فيه شيئاً ما من طبيعة الشعر العذري وصوره ورموزه ، وإن ظل محتفظاً بتوتر الإسلوب و « جلال » العبارة وحدّة الإيقاع واختلاط الصور :

حيِّ الديار على سَفْحِ الأعاصيرِ ... أستنكرتنيَ ، أم ضَنَّت بتخبيري ؟
حيِّ الديار التي بليَّ معارِفَها ... كلُّ البِلَى نَقَيانُ القطر والمُور [1]
هل أنت ذاكرةٌ عهداً على قِدَمٍ ؟ ... أُسقيتِ من سَبَل الغُرِّ المباكير [2]
هل تعرف الرَّبْع ،إذ في الرّبع عامره ؟ ... فاليوم أصبح قفرا غير معمور
أو تُبصران سنا برقٍ أضاء لنا ... رمْلَ السُّمَيْنة ذي الأنقاء والدور ؟
ما حاجةٌ لك في الظُّعْن التي بكرت ... من دارة الجأب كالنّخل المواقير [3] !
كاد التذكُّر يوم البين يشعفني ... إن الحليم بهذا غير معذور
ماذا أردتَ إلى ربعٍ وقفتَ به ... هل غيرُ شوق وأحزان وتذكير ؟
ما كنتَ أوّلَ محزونٍ أضرَّ به ... بَرْحُ الهوى وعذابٌ غير تفتير
تبيت ليلَكَ ذا وجْدٍ يخامره ... كأنَّ في القلب أطراف المسامير !
يا أمَّ حَزْرَةَ ، إنّ العهدَ زيّنه ... ودٌّ كريم وسرٌّ غير منشور
حيّيتِ شُعْثاً وأطلاحاً مُخدَّمةً ... والمَيْسَ منقوشةً نَقْشَ الدنانير [4]
هل في الغواني لمن قتّلن من قَوَدٍ ؟ ... أو مِن ديات لقتل الأعين الحور ؟
يجمعن خُلْفاً وموعوداً بخِلْنَ به ... إلى جمال وإدلال وتصوير [5]

---

(١) نقيان القطر : رشاش المطر . المور : التراب .
(٢) الغر المباكير : السحب البيض الباكرة .
(٣) دارة الجأب : مكان . المواقير : المثقلة بالثمار .
(٤) يخاطب الشاعر طيف صاحبته . الميس : خشب تصنع منه الرحال .
(٥) تصوير : تزين .

أمّا يزيدُ ، فإنّ الله فهّمـــــه حُكماً ، وأعطاه مُلكا واضح النور
ميرٌنا من الدّام والرّوْحان والأدَمَى تنوي يزيدَ ، يزيدَ المجد والخير (١)
عيديّةٌ برحال الميس تنسجهـــا حتى تفرّج مـــا بين المسامير (٢)
خُوصُ العيون إذا استقبلْنَ هاجرةً يُحْسَبْنَ عُوراً ، وما فيهن من عور
تَخْدِي بنا العيسُ والحرباءُ منتصبٌ والشمسُ والجةٌ ظِلّ اليعافير
من كلّ شوساءَ لمّا خُشّ ناظرُهـا أدنت مَلَمّرها من واسط الكـور

. . . .

لمّا تشوّق بعضُ القوم قلتُ لهم أين اليمامة من عَيْن السواجير !
زوروا يزيـدَ فـإن الله فضّلـه واستبشروا بمَريع النّبت محبور
لا تسأموا للمطايا ما مَرَيْـن بكم واستبشروا بنوالٍ غير منزور

* * *

وينتهي الشاعر إلى المدح عادة من خلال حديثه عن المطايا وكيف بلغن به الممدوح بكل ما عانى من رحلة جاهدة ، أو قد ينتقل انتقالاً مفاجئاً من المقدمات العاطفية إلى جزء القصيدة الأخير ، وكلتا الطريقتين من تقاليد الشعر الجاهلي المعروفة .

ويمدح الشاعر الخليفة أو الأمير أو الوالي أو غيرهم من سراة القوم بتلك الفضائل المأثورة في الشعر الجاهلي من كرم ونجدة وشجاعة وعراقة محتد ورفعة آباء وجدود ، ويضيف إلى مدح الخليفة ، كما أشرنا ، حديثهم عن التقوى والعدالة والقيام بأمر الدين . ولا تكاد تختلف الصورة من شاعر إلى شاعر أو من ممدوح إلى ممدوح ، في « صياغة » هي أقرب إلى النظم منها إلى الإبداع ، تعتمد في أساسها على جلجلة العبارة وضخامة الألفاظ وعلوّ الإيقاع . من ذلك قول

---

(١) الدام والروحان والأدمي : أسماء أماكن . والضمير في تنوي يعود إلى النوق .
(٢) تنسجها : تحركها وتهزها .

جرير في مدح يزيد بن عبد الملك مشيراً في البيت الأوّل إلى المطايا التي بلّغته الممدوح :

صبّحن تُوماءَ والناقوسُ يقرعه قسُّ النصارى ، حراجيجاً بنا تَجِفُ
يا ابن الأروم وفي الأعياص منبتُها لا قادحٌ يرتقي فيها ولا قَصَفُ [1]
إني لزائرُكم ودّاً وتكرمة حتى يُقارب قيدَ المكْبِرِ الرَّسَفُ [2]
أرجو الفواضل ، إن الله فضّلكم يا قَبْلَ نفسك لاقى نفسيَ التّلفُ!
كم قد نزلت بكم ضيفاً فتلحفني فضْلَ اللحاف ونِعْمَ الفضلُ يُلتحف
أعطَوا هُنَيْدةَ يحدوها ثمانيةٌ ما في عطائهمُ مَنٌّ ولا سَرَفُ [3]
كُوماً مَهاريسَ مثلَ الهضب لو وَرَدت ماء الفرات لكاد البحر يُنْتَزَفُ [4]

. . . .

إن القديم وأسلافاً تُعَدُّ لكم نعمَ القديمَ إذا ما عُدَّ والسَّلَفُ
حَرْبٌ وآلُ أبي العاصي بنَوْا لكمُ مجداً تِلاداً ، وبعض المجد مُطّرَفُ
يا ابن العواتك خير العالمين أباً قد كان يدفئني من ريشكم كنَفُ
إن الحجيج دَعَوْا يستمعون به تكاد ترجُف جمعٌ كلّما رجفوا
ضخمُ الدَّسيعة والأبيات . غُرّتُه كالبدر ليلةَ بات الشهر ينتصف
هذي البريّةُ ترضَى ما رضيتَ لها إن سِرْتَ سارُوا ، وإن قلت اربعوا وقفوا
هو الخليفة فارضَوْا ما قضى لكمُ بالحقّ يصدع ، ما في قوله جَنَفُ .

ومنه قول الفرزدق يمدح الوليد بن يزيد مشيراً أيضاً إلى ناقته إلى حملته إلى الممدوح مضمّنا مدحته كل ما ألمَّ به جرير من حق « إلهي » في الخلافة

(١) القادح : العفن . القصف : الضعف .
(٢) المكبر : كبر السن . الرسف : المشي في القيد . يريد حتى يشيخ ويتقارب خطوه كالمقيد .
(٣) هنيدة : مائة ناقة .
(٤) كوم : ج كوماء ، العظيمة السنام . مهاريس : كثيرة الأكل والقين .

ونسب عريق في قريش وجود بالغ بالإبل والعبيد : [1]

إن الوليد وليُّ عهد محمد ... كلٌّ المكارم بالمكارم يشترى

لا تطلبي بي غيرَه ممن مشى ... إن أنت ، ناقَ ، لقيته بالقَرْقر [2]

سيري أمامك إنها قد مُكِّنت ... ليديه راحلةُ الإمام الأكبر [3]

ورِثَ الخلافة سبعةً آباءَه ... عَمِروا وكلُّهم لأعلى المنبر [4]

رَبٌّ عليه يظَلُّ يخطُب قائماً ... للناس يشدخهم بمُلْك قسْوَر [5]

ورِثوا مشورتَها لعثمانَ التي ... كانت تراثَ نبيِّنا المتخيَّر

وعمادُ بيتك في قُريشٍ رُكِّبت ... في الأكرمين وفي العديد الأكثر

لا شيء مثلُ يديك خير منهما ... حيث التقت بيديك فيض الأبحر

فترَ الرِّياحُ عن الوليد ، إذا غدت ... معه ، وفيضُ يمينه لم يفترُ [6]

من يأتِ رابيةَ الوليد ودفأها ... من خائف لجريرة لا يُضْرَر

الواهبُ المائةَ المخاضَ وعبْدَها ... للمجتديه ، وذو الجَناب الأخضر

ويقول الأخطل سالكاً المنهج نفسه مُلماً بأغلب تلك الصور من المديح :

ومستقبِلٍ لفحَ الحَرورِ بحاجةٍ ... إليكم أبا مروان شُدَّت رواحلُهْ

إليكم من الأغوار حتى يزُرنكم ... بمدحة محمود نَثاه ونائلُه [7]

جزاءً وشكراً لامرىء لا تُغبّني ... إذا جئتُه نعماؤه وفواضله

أخو الحرب ما ينفكُّ يُدْعَى لعُصبة ... حَرورية ، أو أعجميٌّ يقاتله [8]

---

(١) ديوان الفرزدق ص ٣٣٦ .

(٢) ناق : مرخم ناقة . القرقر : الأرض المستوية .

(٣) يريد براحلة الإمام الأكبر : المنبر .

(٤) سبعة : أي عن سبعة ، منصوب بنزع الخافض .

(٥) رب : سيد . قسور : قوي شاب .

(٦) يعني أن الرياح إذا بارته في كرمه تعيا وتفتر من العجز .

(٧) نثاه : ذكره .

(٨) حرورية : نسبة إلى فرقة الحرورية من الخوارج .

مُعانٌ ، بكفّيه الأعنّة ، أشعلت ... لكل عدّى نيرانُه وقنابلُه [1]
ضَرُوبٌ عراقيبَ المطيّ كأنما ... يباري جُمادَي إذ شتا أو يخايلُه [2]
إذا غاب عنّا غابَ عنّا فراتُنا ... وإن شَهِدَ أجدَى فيضُه وجداولُه
فإنّك حصنٌ من قريش ، وإنني ... بأسباب حَبْلٍ منكمُ ما أزايلُه

* * *

ومن مظاهر احتذاء الشعراء للشعر الجاهلي أنهم يصفون أنفسهم وممدوحيهم من ملوك وأمراء وقواد بما كان يمدح به السيد العربي في البادية كالقِرى في صورته المادية المألوفة حينذاك من نحر الإبل ورفع القدور وإشعال النيران ، مع ما قد يكون هناك من مفارقة بين تلك الصورة القديمة وصور القرى « الملكي » أو المدني في دمشق أو غيرها من المدن . ولسنا نريد هنا أن نحاسب الشاعر على « الصدق الواقعي » ، لكن تكرار تلك الصور بألفاظها وفي مواطنها المعتادة من القصيدة دون أية محاولة ظاهرة للابتكار أو التجديد ، يفرض على شعورنا الإحساس بالتقليد والاحتذاء . ومن ذلك مثلا قول جرير :

– وإنّا لنقري حين يُحْمَد بالقِرى ... ولم يبق نِقْيٌ في سُلامَى ولا صُلْبُ [3]
– سيكفيكَ والأضيافَ إن نزلوا بنا ... إذا لم يكن رِسْلٌ ، شواءٌ مُمَلّحُ [4]
وجامعةٌ لا يُجعل السِّتْرُ دونها ... لأضيافنا والفائزُ المتمنِّح [5]
ركودٍ تسامَى بالمِحال ، كأنها ... شَموسٌ تذبُّ العائدين وتضرح [6]

(١) قنابله : ج قنبلة الجماعة من الفرسان .
(٢) يخايله : يباريه ويفاخره . وجمادي من الشهور التي تضيق الحياة فيها على الناس ، فيغلبه الممدوح بما يغدق عليهم من عطاء .
(٣) النقي : ما يكون في العظام من مخ . السلامي : كل عظم مجوف ؛ يعني حين يشتد الجوع . الصلب : الظهر .
(٤) رسل : لبن .
(٥) الجامعة : يريد بها القدر .
(٦) ركود : ثابتة . الشموس : الفرس التي لا تمكن أحداً من ركوبها. تذب : تدفع. تضرح : ترفس.

إذا ما ترامَى الغليُ في حُجُراتهـــا ... ترى الزَّوْرَ في أرجائها يتطوّح [1]

– فإنك خير موضعٍ رحلِ ضيفٍ ... وأوفَى العالمين بعقد جـــارِ

فيـــا ابنَ المطعمـــين إذا شتونـــا ... ويا ابن الذائديـــن عن الذِّمـــارِ

– قد أطلب الحاجة القصوى فأدركها ... ولست للجارة الدّنيا بزَوّارِ

إلاّ بغُرٍّ من الشِّيزَى مكلّلـــةٍ ... يجري السديف عليها المُرْبِع الواري [2].

– إذا ابتُدِر المكـــارم كان فيكـــم ... ربيعُ الناس والحسب الأثيـــلُ

تُهينون المخاض لكلّ ضيـــفٍ ... إذا ما حُبَّ في السّنة الجميـــلُ [3]

– أشكـــو إليك وربمـــا تكفونيَ ... عضّ الزمان وثِقْلَ دَيْنِ المَغْرمِ

بِدَرٍّ البلاد مسخّر يُجبَى لكـــم ... والبحر سُخِّر بالجواري العُـــوَّمِ

وترى الجفان يمدّها قَمَعُ الـذُّرى ... مَدّ الجداولِ بالأتيِّ المُفعَـــم [4]

والقدر تنهم بالمحَال وترتمـــــي ... بالزَّوْر ، همهمةَ الحصان الأدهمِ [5]

ومنه قول الفرزدق :

– جرى ابن أبي العاصي فأحرز غاية ... إذا أحرزت ، من نالها فهو أمجـــد

وكان إذا ، احمرَّ الشتاءُ ، جفانُـــه ... جفانٌ إليها بادئـــون وعُـــوَّد

– المالىء الجفنة الشيزي إذا سغبـــوا ... والطاعن الكبش والمنّـــاع للجـــارِ

– فسَل بلال دوننا السيف للقِـــرَى ... على عُبُطِ الكُوم الجلاد العلائف [6]

رأيتُ بـــلالاً يشتري بتـــلاده ... وبالسيف ، خَلاّتِ الكرام الغطارفَ

– ألستَ ترى من حول بيتك عائذاً ... بِقِدْرك قد أعيا عليها احتيالُهـــا

---

(١) حجراتها : جوانبها . الزور : صدر الجزور.

(٢) غر : بيض ، يريد بها الجفان . الشيزي خشب أسود تصنع منه الجفان . السديف : شحم السنام . المربع : الناقة تنتج في الربيع. الواري : الشحم السمين.

(٣) السنة : هنا بمعنى الجدب .

(٤) قمع : ج قمعة رأس السنام . الأتي : السيل .

(٥) همهمة الحصان : أي كهمهمة الحصان .

(٦) الكوم : النياق . عبط : منحورة من غير علة . الجلاد : ج جليدة أي قوية .

– شربتُ ونادمتُ الملوك ، فلم أجد ... على الكأس ندمانا لها مثل دَيْكَل
أقلَّ مِكاساً في جزورٍ سمينة ... وأسرعَ إنضاجاً وإنزالَ مَرْجِل

ومنه قول الأخطل :

– والمطعم الكُوم لا ينفكُّ يعقرها ... إذا تلاقى رواقُ البيت واللهبُ
– ضَروبُ عراقيب المطيِّ كأنما ... يباري جُمادَى إذ شتا أو يخايله
– والمطعمين على ما كان من أزَمٍ ... إذا أراهيطُ ملّوا ذاك أو خضعوا [1]
– وإذا اللقاح غَدَت فإن قدوره ... جُونٌ لَهُنَّ بما ضَمِنَّ هديرُ [2]
– همُ الذين يبارون الرياح إذا ... قلَّ الطعامُ على العافين أو قتروا
– قوم إذا ضَنَّ أقوامٌ ذوو سعة ... وحاذروا حضرة العافين أو جحدوا
باروْا جُمادَى بشيزاهم مكلَّلةً ... فيها خليطان : وارى الشحم والكبد
المطعمون إذا هبّت شآميةٌ ... غبراءُ يحجر من شفّانها الصَّرِد [3]
– عَروقٌ لحقِّ السائلين كأنه ... لعقر المتالى طالبٌ بذُنوبِ [4]
ترى مُتْرعَ الشيزَى يزين فروعَها ... عبائط مِتلاف اليدين خصيب

ولعلنا نلاحظ تكرار ألفاظ ومعان بعينها عند هؤلاء الشعراء كنسبتهم الجفان إلى الشيزي وإلحاحهم على الألفاظ الدالة على الدهن والشحم .

* * *

وإذا تتبعنا صورة أخرى للكرم كثيرة الشيوع في شعر هؤلاء الشعراء قائمة على الربط بين الممدوح والبحر أو النهر أو الحوض أو السجل « الدلو » فسنرى أنهم يشتركون فيها على هذا النحو المتشابه التقليدي المأخوذ من العرف الشعري

---

(١) الأزم : ج أزمة السنة الشديدة . أراهيط : أرهاط ، جماعات .
(٢) جوف : واسعة . ضمن : احتوين .
(٣) يحجر : يختبيء . الشفان : الريح الباردة . الصرد : الذي يعاني شدة البرد .
(٤) المتالي : التي تتلوها أولادها .

عند الجاهليين . ومهما تكن الأسباب النفسية أو البيئية أو الفنية التي أنشأت هذا العرف في الشعر الجاهلي بما قد ينطوي عليه من رموز ، فإنه قد أصبح عند هؤلاء الشعراء ، بما نرى فيه من نمطية ، مجرد « جزئية » من أجزاء الصورة المألوفة التي اعتاد هؤلاء الشعراء أن يرسموها لممدوحيهم أو لأنفسهم ، والتي ظلت من بعدهم تقليداً معروفاً من تقاليد الشعر العربي في هذا المجال . ومن ذلك قول جرير :

— ما البحر مُغْلَوْلِباً تسمو غواربه ... يعلو السفينَ بآذِيٍّ وإزبادِ [1]
يوماً بأوسعَ سَيْباً من سجالكمُ ... عند العُناة ، وعند المعتفى الجادي
— لما بلغتُ إمام العدل قلت لهم ... قد كان من طول إدلاجي وتهجيري
فاستوردوا منهلاً ريّانَ ذا حَبَبٍ ... من زاخر البحر يرمي بالقراقير [2]

ومنه قول الفرزدق :

— يرجون سَيْبَك أن يكونَ لهم ... كالنيل فاض على قُرَى مصرِ
— له راحتا كفَّين في راحتيهما ... من البحر فَيْضٌ لا يُنَهْنِهُه بالزَّجر
— ستحملنا إليكَ مُبلِّغاتٌ ... يطأن دَماً ، مكدَّحة الظهورِ [3]
لنأتي خيرَ أهل الأرض حيّاً ... تُحلُّ إليه أحناء الأمورِ
فما بلغت بنا إلاّ جريضاً ... على الأعجاز تُردِف كلَّ كورِ [4]
ولكن ينتجعن بنا فُراتاً ... ونيلاً يطموان على البحورِ
هما في راحتيك إذا تلاقى ... عُبابُهما إلى حَلَبٍ غزيرِ
— قُلُتْلُوتَى وخُوصٍ إذ وقعْن بهم ... يصرفن جهداً ولم تستطعم الجِرَرَا [5]

---

(١) الغوارب : أعالي الموج . الآذي : الموج .
(٢) القراقير : السفن .
(٣) يطأن دما : مما تجمد على أخفافهن من دم . وهي صورة شائعة عند هؤلاء الشعراء في وصف جهد الإبل
(٤) جريضا : مشرفة على الهلاك . تردف كل كور : أي تحمل على أعجازها رحال ما هلك في الطريق من المطايا .
(٥) يصرفن : أي بأنيابهن . لم تستطعم الجررا : لم تسغ الاجترار لما بها من جهد .

إن النّدَى ويدَ العباس ، فارتحِلوا	مثلُ الفرات إذا ما مَوّجه زخرا
إن تبلغوه تكونوا مثل منتجعٍ	غيثا يمجّ ثـآه الماء والزَّهرا
– ما النيل يضرب بالعبرين دارئه	ولا الفرات إذا آذيُّه زخرا [1]
يعلو أعاليَ عانات بملتطم	يُلقي على سُورها الزيتون والعُشَرا
ترى الصراريَّ والأمواجُ تلطمه	لو يستطيع إلى بريّة عَبَرا [2]
إذا علَتْه ظلالُ الموج واعتركت	بواسقات ترى في مائه كدرا [3]
بمستطيعٍ ندَى بِشْرٍ عُبابُهما	ولو أعانهما الزّابُ الذي انحدرا [4]
– أبُ يُجْبَرُ المولى به وتمدّه	بحور فرات لم يكن ماؤها ضحلا
– أغرّ ترى نورا لبهجة مُلكه	عفُوّاً طلوباً ، في أناة وفي رِسْلِ
يُفيض السحاب الناقعات من الندى	كما فاض ذو موج يقمِّص بالجَفْلِ [5]
– يقود أبو العاصي وحَرْبٌ لحوضه	فُراتين قد غمّا البحور الجواريا
إذا اجتمعا في حوضه فاض منهما	على الناس فيضٌ يعلوان الروابيا
فلم يُلْقَ حوضٌ مثل حوض هما له	ولا مثل آذيٍّ فُراتيه ساقيا

وقول الأخطل :

– إذا غاب عنّا غاب عنّا فراتُنا	وإن شهِدَ أجدى فيضُه وجداولُه
– وما مُزْبِدٌ يعلو جزائرَ حامرٍ	يشقّ إليها خيزُرانا وغرْقدا
تحرّز منه أهلُ عانةَ بعدما	كسا سُورَها الأعلى غُثاءً مُنضّدا

يقمِّص بالملاّح حتى يشفّه الحذارُ وإن كان المُشيحَ المعوّدا [6]

---

(1) دارئه : موجه المندفع .
(2) الصراري : الملاح .
(3) الواسقات : الأمواج المتدافعة .
(4) الزاب : نهر بالموصل .
(5) يقمص : يحرك . الجفل : السفن .
(6) المشيح : المجد

بمطّرد الآذيّ جَوْناً كأنما زفا بالقراقير النعام المطرّدا[1]
كأن بنات الماء في حجراته أباريقُ أهدتها دبافُ لصَرْخدا
بأجودَ سَيْباً من يزيد إذا غدت به بُخْتُه يحملن مُلكا وسؤددا
— وما الفرات إذا جاشت حوالبُه في حافتيه وفي أوساطه العُشَرُ
وذعذعته رياح الصيف واضطربت فوق الجآجيء من آذيّه غُدُر[2]
مُسْحَنفِرٌ من جبال الروم يستره منها أكافيف فيها دونه زَوَرُ[3]
يوماً بأجودَ منه حين تسأله ولا بأجهَرَ منه حين يُجتَهَر
— ليست عطيته إذا ما جئته نَزْراً ، وليس سجاله كسجال
لقد نزلتُ بعبد الله منزلة فيها عن الفقر منجاةٌ ومُنْتَقَدُ
كأنه مُزْبِدٌ ريّانُ منتجع يعلو الجزائر ، في حافاته الزَّبَد
حتى ترى كل مزْوَرّ أضرّ به كأنما الشجر البالي به بُجُد[4]
تظل فيه بنات الماء أنجيةً وفي جوانبه اليَنبوتُ والحَصَد[5]
سهلُ الشرائع تَرْوَى الحائمات به إذا العطاشُ رأوا أوضاحه وردوا[6]

والحق أن بعض هذه التشبيهات والمجازات لا تعدو أن تكون مجرد إشارات تقليدية عابرة ، وبعضها — كما رأينا في بعض النماذج السابقة — صور يحاول أن يتفنّن الشاعر في رسمها ويخرج عن المدح المباشر ليعدل إليها عن قصد ويوفّق فيها إلى شيء غير قليل من الإبداع ، وإن شابَهُ تقليد واضح لسوابق في الشعر الجاهلي كقول النابغة :

---

(١) القراقير : السفن .
(٢) الجاجيء : الصدور . ذعذعته : حركته .
(٣) مسحنفر : مسرع . الأكافيف : المناكب . زور : ميل .
(٤) بجد : ج بجاد نوع من الثياب .
(٥) أنجية : جماعات . الينبوت : نوع من الشوك . الحصد : شجر .
(٦) الحائمات : العطاش . أوضاحه : طرقه أو لونه .

فما الفرات إذا جاشت غواربـــه   ترمي أواذيُّه العَبْرين بالزَّبـــد
يمده كل وادٍ مُتْرِعٍ لجِبٍ   فيه حُطام من الينبوت والخضد
يظلّ من خوفه الملاّح معتصماً   بالخيزرانة بعد الأيْن والجَهَد
يوماً بأجود منه سَيْبَ نافلةٍ   ولا يحول عطاء اليوم دون غد

ولعلنا نلمس التشابه العجيب بين صور النابغة وألفاظه وما جاء من صور وألفاظ في مقطوعتي الأخطل « وما الفرات إذا جاشت حوالبه .... لقد نزلت بعبد الله منزلة » . ولسنا نريد أن نجاري القدماء في تعقب السرقة أو « الأخذ » لكن لا شك أن مثل هذا التشابه يوحي بأن الأمر كان قد أصبح مجرد عرف وأنماط شعرية أكثر منه صوراً فنية مبتكرة أو مسروقة . ولعلنا نلاحظ أيضاً ما بين أبيات الفرزدق والأخطل السابقة من تشابه في الألفاظ والصور وأسماء الأماكن ، كذلك الذي نراه بين بيت الفرزدق مثلاً :

يعلو أعاليَ عانات بملتطم   يُلقى على سورها الزيتون والعُشَرا

وبيت الأخطل :

تحرَّزَ منه أهلُ عانة بعدما   كسا سورها الأعلى غُثاءٌ منضّدا

وما بين بيت الفرزدق مشيراً إلى خوف الملاّح وحذره :

ترى الصراريَّ والأمواجُ تلطمه   لو يستطيع إلى بَرِّيّةٍ عَبَرا

وبيت الأخطل أيضاً :

يقمِّص بالملاّح حتى يشفّه الحِذارُ وإن كان المُشيح المعوَّدا

• • •

وهكذا نرى أن هؤلاء الشعراء قد « ثبّتوا » تقاليد القصيدة الجاهلية الطويلة وفرضوها على الشعر العربي بعدهم ، حتى لقد أصبح الخلاص من المقدمة

التقليدية والوقوف على الأطلال مدار « معركة » شعرية ونقدية طويلة في العصر العباسي !

ونستطيع أن نلمس ارتباط هؤلاء الشعراء الوثيق بالشعراء الجاهليين والنظر إليهم على أنهم المثل الفني الأعلى ، في إشاراتهم الكثيرة إلى الجاهليين فاخرين بأنهم قد ورثوا مكانتهم ، أو استطاعوا أن يرتفعوا إلى مستواهم أو يبذّوهم . ومن ذلك قول الفرزدق :

– سأجزيك معروفَ الذي نلتني به   بكفّيك ، فاسمع شعرَ من قد تنحّلا
قصائد لم يقدر زهيرٌ ولا ابنُـــه   عليها ، ولا من حوَّلوه المخبّلا [1]
ولم يستطع نسجُ امرىء القيس مثلها   وأعيتْ مراقيها لبيداً وجرولا [2]
ونابغتَي قيسٍ بن عيْلان، والذي   أراه المنايا بعض ما كان قوّلا [3]

وقوله أيضاً :

وهَبَ القصائدَ لي النوابغُ إذ مَضَوا   وأبو يزيدَ وذو القروح وجرّوَل
والفحلُ علمقةُ الذي كانت لــه   حُلَلُ ، الملوك ، كلامُه لا يُنْتحَل
وأخو بني قيسٍ ، وهُنَّ قتلنــه   ومهلهِلُ الشعراء ، ذاك الأوّل [4]
والأعشيان كلاهما ، ومرقّــش   وأخو قُضاعةَ ، قولُه يُتمثّــل
وأخو بنو أسَدٍ عبيدٌ ، إذ مــضى ،   وأبو دؤادٍ ، قوله يتنحّــل
وابنا أبي سُلْمَى ، زهـير وابنـه   وابن الفُرَيعة حين جَدَّ المِقْوَل [5]

وللقطامي ، وهو من خير هؤلاء الشعراء وأقلّهم احتفالاً بالغريب ،

---

(١) المخبل : هو المخبل السعدي . حولوه : أي لقبوه أو سموه اسما غير اسمه .

(٢) جرول : الحطيئة .

(٣) يريد بالشطر الثاني طرفة بن العبد .

(٤) أخو بني قيس : طرفة . وهن : إشارة إلى القصائد .

(٥) ابن الفريعة : حسان بن ثابت .

قصيدة قصيرة تكاد ، على قصرها ، تكون نموذجاً للقصيدة التقليدية عندهم في مطلعها التقليدي العاطفي ووصفها الرحلة وبلوغها الممدوح .

يقول [1] :

حَلَّ الشقيقُ من العقيقِ ظعائــــنٌ   فنزلْنَ رامَةَ واحتَلَلْن نواهـــا
ولقد شفى نفسي وأبــرأ سُقْمَهــا   دار ابنةِ الغنويِّ حيث أراهــا [2]
ولقد نزلتُ بها فما أحْمدتُهـــا   عند المبيت ، وما ذمَمْتُ قِراهــا
فرحلتُ يَعْمَلَةَ النّجاء شِمِلّـــةً   تُرضي الزّميلَ إذا الزمام عوّاها [3]
تلوي بأسْحَمَ واردٍ حين اغتــدت   تنفي الذُّبابَ ، إذا الذباب عراهــا
شِبْهُ الأتان توحّشت في قفـــرةٍ   يهماءَ فاختلس السّباع طَلاهــا
ليسَ المُريب بمن أتى سلطانـــهُ   طوعاً ، وطالبَ حاجةٍ فقضاهـــا
أرجو الخليفة إذ رحلتُ ميمِّمـــاً   والنفس تدرك في الرحيــل مُناهـا
وإذا علِقْتُ من الوليــد بذمَّـــةٍ   سكنتْ إليَّ جوانحــي وحَشاهـا
أنت الإمام ابن الإمــام لأمّـــةٍ   أضحى بكفِّك فقرُها وغناهـــا

* * *

ويتابع هؤلاء الشعراء سابقيهم من الجاهليين في بناء مجازاتهم وتشبيهاتهم على بعض صفات البعير والناقة ، فمن ذلك قول الفرزدق :

ـ يحمي إذا لبسوا الماذيَّ مُلكَهــم   مثلُ القروم تسامَى للمصاعيبِ [4]

(١) ديوان القطامي ص ١١٨ .

(٢) نلاحظ أن الشاعر قد اقتبس الشطر الأول من عنترة . وفي شعر هؤلاء الشعراء جميعاً كثير من الاقتباس من الشعراء الجاهليين على هذا النحو .

(٣) عواها : عطفها

(٤) الماذي : الدروع . القروم : ج قرم : الفحل من الإبل. المصاعيب : ج مصعب : البعير الذي لا يركب أو يهان .

— وكم من رئيسٍ قد قتلناه راغماً ... إذا الحرب عن رُوقٍ قوارح فرّتِ[1]

— وما ضُمّنتْ أرضٌ فتحملَ مثلَه ... ولا خُطَّ يُنعَى في بطون الصحائفِ

لحزمٍ ولا تنكيل عفريتِ فتنةٍ ... إذا اكتحلت أنياب جرباءَ شارفِ[2]

— ولَيتَ الذي ولاّك يوم وليتَه ... ولايةَ وافٍ بالأمانة صادقِ

له ، حين ألقى بالمقاليد والعُرى ... أتتْكَ مع الأيام ذات الشقائقِ[3]

وما حلَبَ المصْرين مثلُك حالبٌ ... ولا ضمّها ممّن جنَى في الحقائقِ

— أنا الخِنْدِفيُّ الحنظليُّ الذي به ... إذا جمعت رُكبانَ جمعٍ منازلُهْ

على الناس مالاً يدفعون خراجَه ... وقَرْمٌ يدقُّ الهام والصخرَ بازلُه[4]

— رأيتُ بني مروان أفلجَ حقَّهم ... مشورة عثمانَ الشديدَ محالُها[5]

ترى كلَّ فحلٍ واضعاً لي جِرانَه ... إذا خِنْدِفٌ صالت وراني فحالُها

تناثرت الأبعارُ من كل موجِسٍ ... لهنّ عزيفاً حين يسمو صيالُها

— وعانَدَ لمّا أن رأى الحرب شمّرت ... عناد الخصيِّ الجَوْن صدَّ عن الفحلِ

لعمري لئن قيدتُ نفسي ، لطالما ... سعيتُ وأوْضَعتُ المطيّة للجهلِ

ثلاثين عاماً ما أرى من عمايةٍ ... إذا برقتْ ، إلاّ شددتُ لها رحلي

— يمشون في حلَق الحديد كما مشت ... جُرْبُ الجمال بها الكُحَيلُ المُشعَلُ[6]

— ولنا قُراسِيَةٌ تظلُّ خواضعاً ... منه ، مخافته ، القروم البُزّلُ[7]

مُتَخمِّطٌ قَطِمٌ ، له عاديّةٌ ... فيها الفراقدُ والسِّماكُ الأعزَلُ[8]

---

(١) الروق : ج رائق أي معجب . القوارح : التي ظهرت أنيابها . فرت . كشف عن أسنانها ليعرف عمرها .

(٢) الشارف : الناقة المسنة .

(٣) ذات الشقائق : الهادرة كالبعير .

(٤) بازله : نابه . الجران : العنق . فحال : ج فحل .

(٥) أفلج حقهم : ظفر .

(٦) الكحيل : القطران .

(٧) القراسية : الفحل الضخم من الإبل . البزل : ج بازل الذي نبت نابه .

(٨) متخمط : غضبان في كبر . قطم : هائج . عادية : مآثر قديمة .

ــ يسيل على شِدْقَيْ جرير لُعابُــه		كشلشال وَطْبٍ ما تجفُّ شلاشلُه(1)
ليغمز عزّاً قد عسا عظمُ رأســـه		قُراسيةٌ كالفحل يصرف بازله (2)

ومنه قول الأخطل :

ــ أخا ثقة لا يجتويـه ثَويُّـــه		ولا نائياً عنه إذا مــا تودّدا
كأنّ ذوي الحاجات يغشَوْن مُصْعَبا		أزَبَّ الجِران ذا سنامين أحْرَدا (3)
تخمّط فحْلَ الحربِ حتى تواضعتْ		له ، واعتلاها ذا مشيبٍ وأمْــردا
ــ ضجوا من الحرب إذ عضّت غواربَهم		وقيس عَيْلان من أخلاقها الضَّجَرُ
كانوا ذوي إمّةٍ حتى إذا عَلِقَــتْ		بهم حبائلُ للشيطان وابتُهِروا (4)
صكوا على شارفٍ صعبٍ مراكبُها		حَصّاء ليس لها هُلْبٌ ولا وَبَرُ (5)
ــ فقد عُرِكت شيبان منّا بكَلْكَلٍ		وعيْلَن تَيْمَ اللاّتِ رَهْطَ زياد
ولو لم يَعُذ بالسّلم منهنّ هــانىءٌ		لعفّرن خَدَّيْ هانىءٍ برمــاد

وقد يقتبسون بعض التشبيهات أو الاستعارات من أحوال الحصان وحركته ولونه ، وإن كان ذلك أقل بكثير من صورهم المأخوذة من الناقة . وهناك صورة بعينها بديعة الخيال تتردد كثيراً في أشعارهم ، يربطون فيها بين الصبح أو البرق والجواد الأشقر . ومنها قول جرير :

ــ كأنّ الصُّبح أبلَقُ ذو حجُــولٍ		يَشُبُّ وراء قَنْبلــةٍ ورادٍ (6)

---

(1) الشلشال : القطر . الوطب : سقاء اللبن .

(2) عسا : اشتد

(3) المصعب : البعير الذي لا يتعبه صاحبه لنجابته . أزب الجران : ذو عنق كثير الوبر .

(4) ذوي إمة : ذوي نعمة .

(5) صكوا على شارف : حملوا على أمر صعب كأنه الناقة الشارف وهي الكبيرة المسنة . حصاء : لا وبر لها . الهلب : شعر الذنب .

(6) قنبلة : جماعة من الفرسان .

وقوله :

سمت لي نظرةٌ فرأيتُ برقـــا تهامياً فراجـــعني ادّكـاري
يقـول الناظـرون إلى سنـــاه نرى بُلْقاً شَمَسْن على مِهـــار

وقوله :

أسقي المنازل بين الدّام والأدَمَـي عينٌ تحلّبُ بالسّعدين مِدْرارُ
كأنما بَرْقُها والوَدْقُ مُنْضَرِج بُلْقٌ ، تكشّفُ بين البُلْقِ أمهـارُ

وقوله :

أنخْنا فسبّحنا ونـوّرت الشُّرَى بأعراف ورد اللون بُلْقٍ شواكِلُه(٢)

وقول الفرزدق مشيراً إلى رفيق رحلة أضربه طول السرى :

جررنا وفدّيناه حتى كأنما يرى بهوادي الصبح قَنْبلة شَقْرا (١)

• • •

وإلى جانب هذا التقليد لمجازات الشعر الجاهلي وتشبيهاته ، يقتبس هؤلاء الشعراء « صيغا » كثيرة من ذلك الشعر ، بعضها ظاهر يتمثل في عبارات معروفة لبعض الشعراء الجاهليين ، وكثير منها أخفى من ذلك ، في بناء العبارة واستيحاء الصورة ومجاراة الإيقاع . وما أكثر ما استوحى هؤلاء الشعراء سابقيهم من الجاهليين في وصف الحصى الذي يتطاير من مناسم الإبل وفيما أجهضت على الطريق من أجنّة ومن تصوير للحرباء والضب في وقدة الظهيرة وانتقال من الناقة إلى الظليم أو الظبي أو الثور أو الحمار الوحشي . وما أكثر ما استعاروا من عبارات بعينها معروفة لبعض الشعراء الجاهليين كلما عرضوا لتجربة مما سبق إليه

---

(١) ورد اللون : أحمر اللون ، أراد به الصبح . أعراف : ج عرف : شعر العنق . شواكل : ج شاكلة : خاصرة .

(٢) هوادي الصبح : أوائله .

هؤلاء الشعراء ، كقول الفرزدق مثلاً مقتبساً من امرىء القيس :

ذعرتُ بها سِرْباً نقيّاً كأنّه   نجوم الثُريّا أسفرَتْ من غمائها [1]

وقوله مقتبسا من عنترة :

والضاربون الكبشَ يبرق بيضُه   والمثبتون مواطىء الأقدامَ

وقوله :

يداك يد يعطى الجزيل فَعَالُها   وأخرى بها تسقى دماً من تحاربه

ناظراً إلى قول الحطيئة [2] :

يداك خليج البحر إحداهما دَمٌ   وإحداهما جود يفيض ونائلُ

وقوله معتمداً على مطلع امرىء القيس وغيره من المطالع الجاهلية :

وقوفاً بها صحبي عليَّ ، كأنني   بها سَلَمٌ في كفّ صاحبه ثأرُ

ومن ذلك قول القطامي مقتبساً من النابغة وغيره :

ألمحةٌ من سنا برقٍ رأى بصَرِي   أم وَجْهَ عالية اختالت بها الكِلَلُ ! [3]

وقوله الذي أشرنا إليه من قبل ناظرا إلى عنترة :

ولقد شفا نفسي وأبرأ سقمها   دارُ ابنةِ الفَنَوِيِّ حيث أراها

وقوله مستعيناً بسابقة امرىء القيس وغيره :

---

(١) الغماء هنا السحاب .

(٢) يعد شعر الحطيئة وبعض شعر حسان بن ثابت امتداداً لشعرهما في الجاهلية .

(٣) الكلل : ج كلة . وبيت النابغة هو :

ألمحة من سنا برق رأى بصري   أم وجه نعم بدا لي ، أم سنا نار !

فلمّا تنازعنا الحديثَ سألتُهـــــا مَنْ الحيُّ؟ قالت: معشر من محارب[1]

ومنه قول الأخطل مقتبساً من حسان بن ثابت :

تظــلُّ جيادنــا متمطّــراتٍ مع الجنب المعادل والمشــاقِ [2]

وقوله مقتبساً من النابغة :

غرّاء فرعاء مصقول عوارضهـــا كأنها أحور العينين مكحـــولُ

وقوله مقتبساً من كعب بن زهير :

أمْست مَنَاها بأرضٍ ما تبلّغهـــا بصاحبالهم إلاّ الجَسْرةُ الأجُدُ[3]

ونستطيع أن نجد عند الأخطل ما أسميناه « استيحاء للصورة » في وصفه للرحلة وصفاً يذكرنا على الفور بوصف زهير إياها في مطلع معلقته [4] ، كما نجد إطاراً مقتبساً ثابتاً لتشبيهاتهم المألوفة في قولهم « وما كذا ... بأطيب أو أعذب من كذا أو بأجود من هذا أو ذاك » :

وما ريح روضٍ ذي أقاح وحنــوةٍ ... بأطيبَ من ليـلى إذا تمايلــت

وما الفرات إذا جاشت حوالبـــه ... يوماً بأجود منـــه حين تسألـــه .

* * *

وقد كان الشعراء الجاهليون يقتبس بعضهم من بعض ، فإذا اهتدى شاعر

---

(١) يقول امرؤ القيس

فلما تنازعنـا الحديـث وأسمحت هصرت بغصن ذي شماريخ ميال

(٢) متمطرات : مسرعات . والجنب : ضرب من السير السريع ، وكذلك المشاق . وبيت حسان هو :

تظل جيادنا متمطرات تلطمهن بالخمر النساء

(٣) الجسرة : التي تجسر على الأهوال . الأجد : الموثقة البنيان . مناها : منازلها . وبيت كعب معروف هو :

أمست سعاد بأرض ما تبلغهـا إلا العتاق النجيبات المراسيل

(٤) ديوان الأخطل ص ١٠٠ .

منهم إلى « صيغة » جديدة أو تشبيه مبتكر أو مجاز بديع أصبح ذخيرة مباحة للآخرين ، بل قد يعجب الشاعر نفسه بما ابتكر من صيغ وتشبيهات ومجازات فيستخدمها أكثر من مرة بلا حرج في أكثر من قصيدة . ذلك لأن هؤلاء الشعراء كان ما زالوا يخلقون لأنفسهم تقاليد فنية ويبتدعون بأنفسهم « تراثهم » الفني فكان لا بد أن يفيدوا من كل جديد يهتدون إليه . من ذلك اشتراك النابغة وزهير في بيتيهما :

– رماد ككحل العين ما إن تُبِينُه ونؤي كجذم الحوض أثلمُ خاشع
– أثافيَّ سُفْعاً في مُعَرَّس مرجل ونؤياً كجذم الحوض لم يتثلّم

وقول زهير :

علون بأنماطٍ عِتاقٍ وكِلّةٍ وِرَادٍ حواشيها مشاكهة الدّمِ

وقول الأعشى :

علون بأنماط عتاق وعقمة جوانبها لونان : وَرْدٌ ومُشْرَبُ

وقول امرىء القيس :

فظلّ العذارى يرتمين بلحمها وشحم كهُدّاب الدّمقس المفتّلِ

وقول الأعشى :

وألوَتْ بكف في سِوارٍ يزينُها بنانٌ كهدّاب الدمقس المفتّلِ

ومن ذلك قول زهير :

تبصّرْ خليلي ، هل ترى من ظعائنٍ تحمّلْن بالعلياء من فوق جرثم

وقول امرىء القيس :

– تبصّرْ خليلي هل ترى ضوء بارقٍ يضيء الدّجى بالليل عن سَرْوِ حميرا
– تبصّرْ خليلي هل ترى من ظعائن سوالكَ نقْباً بين حَزْمَيْ شَعَبْعَبِ

ولعلَّ امرأ القيس أكثر هؤلاء الشعراء استخداماً لتلك الصيغ وإن كان يقتبسها – في الأغلب – من نفسه . كقوله مثلاً :

– قفانبك من ذكرى حبيب ومنزل ... بسقط اللوى بين الدخول فحومل

قفا نبك من ذكرى حبيب وعرفانٍ ... ورسْمٍ عفَتْ آياتُه منذ أزمانِ

– مكرٍّ مفـر مقبلٍ مدبر معـا ... كجلمود صخرٍ حطّه السيل من علِ

مكر مفـر مقبـلٍ مدبر معـاً ... كتَيْسِ ظباءِ الحُلّبِ العَدَوانِ

– إذا قامتا تضوّع المسك منهمـا ... نسيمَ الصَّبا جاءت بريّا القرنفـلِ

– إذا قامتا تضوع المسك منهمـا ... نسيم الصبا جاءت بريّا من القُطُرْ

– كأن دمـاء الهاديـات بنحره ... عُصارة حِنّاءٍ بشيب مرجّـلِ

كأن دماء الهاديـات بنحـره ... عصارة حنـاء بشيب مفـرّق

– ذعرتُ بها سِرْباً نقيّاً جلـودُه ... كما ذعَرَ السِّرحانُ جَنْبَ الرَّبيضْ

ذعرت بهـا سربا نقيّـا جلـوده ... وأكرُعُه وشْيُ البرود من الخـالِ

– له أيْطلا ظبيٍ وساقـا نعامـةٍ ... وإرخاءُ سِرحانٍ وتقريبُ تَتْفُلِ

له أيطلا ظبي وساقـا نعامـةٌ ... وصهوةُ عَيْرٍ قائم فوق مَرْقَـبِ

– وأدبرن كالجزْع المفصَّـل بينـه ... بجيدِ مُعِمٍ في العشيرة مُخْوِلِ

وأدبرن كالجزع المفصّل بينـه ... بجيد الغلام ذي القميص المطـوّق

– وقد أغتدى والطير في وكناتهـا ... بمنجرد قيد الأوابـد هيكـل

وقد أغتدى والطيرُ في وكناتهـا ... بمنجرد عَبْلِ اليديـن قَبيضِ

وقد أغتدى والطير في وكناتهـا ... لغيثٍ من الوسميِّ رائده خـالِ

– فعادَى عداء بين ثور ونعجـة ... دراكاً ولم ينضح بماء فيُغْسَـلِ

فعادى عداء بين ثـور ونعجـة ... وبين شبوب كالقضيمة قَرْهَبِ

فعادى عداء بـين ثور ونعجـة ... وكان عِداءُ الوحش منّي على بالِ

– ألا رُبَّ يوم لك منهـنَّ صالحٍ ... ولا سيّما يوم بـدارة جُلْجـلِ

ألا رب يوم صالح قـد شهدتُه ... بتاذفَ ذاتِ التَّلِّ من فوق طَرْطرا

– قعدتُ له وصُحبتي بين ضارجٍ ... وبين العُذَيْبِ ، بُعْدَ ما مُتأمَّلي !

قعدت له وصحبتي بين ضارج وبين تِلاعِ يَثْلِيتَ فالعريضِ
ـوواد كجوف العير قفرٍ قطعتُه به الذئب يعوي كالخليع المعيَّل
وخَرْقٍ كجوف العير قفرٍ مَضَلّةٍ قطعت بِسامٍ ساهم الوجه حُسّانِ

• • •

وقد ظل هؤلاء الشعراء الأمويون يمارسون هذه السُّنّة من الأخذ والاقتباس من سابقيهم ومعاصريهم ومن أنفسهم ، لا في تلك الصيغ الظاهرة وحدها ، ولكن في بناء العبارة الشعرية وتركيب الصورة الشعرية وصيغ من التعجب والتمني والدعاء والسخرية والمفاخرة وغير ذلك . وأكد ذلك الاتجاه عندهم اشتراك عدد كبير منهم في النقائض التي كانت تدور حول معان وصور بعينها يحاول كل شاعر أن ينقضها ويردّ على صاحبها ، ويردّد – بالضرورة – بعض صوره وألفاظه ، أو يكرر ما يكون قد اهتدى هو إليه في قصائد أخرى من صور ساخرة أو لاذعة أو معبرة عن ألوان مختلفة من الفخر . لذلك يحس القارىء إذا والى القراءة في ديوان أحدهم أن الصفحات لا تحمل إليه إلاّ قليلا من الجديد وأنه أمام تجارب متقاربة مكررة في طبيعتها وصورها الفنية وإيقاعها ومعجمها ، وأن الأمر عند هؤلاء الشعراء قد أصبح مجرد « ممارسة » وسيطرة على الألفاظ والعبارات يجيء شعرهم من خلالها نظماً جيداً في كثير من الأحيان ، أو شعرا بديعاً في أحيان قليلة .

وقد حاول هؤلاء الشعراء – بالفطرة والموهبة والسيطرة الكاملة على اللغة أن يعوضوا شعرهم عما يفتقده – في أغلبه – من صور مركّبة أو مجاز مبتكر أو تجربة تتصل اتصالاً حقيقياً بالعواطف الإنسانية ، بالتفنّن في استخدام الألفاظ وربط بعضها ببعض على نحو يؤلف ألواناً مختلفة من الإيقاع والجرس وإن كان أغلبها يميل إلى النبرة العالية . وقد أتاحت لهم تلك الفطرة اللغوية حسّاً دقيقا بالتشابه والتقابل والتكامل بين الحروف والألفاظ يتمثل في مظاهر مختلفة جديرة بالدراسة المستقصية . وحسبُنا أن نعرض هنا لأحد هذه

المظاهرالّتي تلفت السمع لأوّل وهلة ، أو يدركها القارىء بعد النظر الدقيق وإن أحسّ بأثرها في جرس العبارة وإيقاعها ، ونعني به تردد حرف بعينه ، أو أكثر من حرف ، في أكثر من كلمة في الشطر أو البيت الواحد . وقد يتلاءم ما يحققه هذا الترديد من جرس مع طبيعة المعنى والصورة خفاءً وجهارة ، أو رقة وخشونة ، أو هدوءاً وصخباً أو غير ذلك . وقد لا نستطيع أن نجد فيه غير هذه القدرة اللغوية الفائقة على استدعاء الأصوات المتشابهة في سياق من العبارة المحكمة . ولهذه الظاهرة أيضاً سوابق في الشعر الجاهلي . لكنها لا تبلغ هذا الحدّ من الشيوع .

فمن ترديد حرف الميم عند جرير قوله :

– **في جِلْهِمَ اللؤمُ معلومٌ معادنُه** ... وفي حُوَيْزَةَ خُبْثُ الريح والأدَرُ (1)

– لعلّك ترجو أن تنفّس بعد مـا ... **غُممت كما غُمّ المعذَّب** في القبرِ

ومنه مع الجمع بين الميم والحاء قوله :

تحوط تميمٌ من يحوط حماهمُ ... **ويحمي تميماً** من له ذاك يُعْتَرَفُ

ومنه عند الفرزدق :

– فقلتُ **ولم أملِك : أمالَ** بن مالكٍ ... لأيِّ بني ماء السماء جمائلُه ؟

كأنّ رؤوس الناس إذا سمعوا بهـا ... **مُدَمَّغةٌ** من **هازمات أمائمِ** (2)

ومن ترديد القاف قول جرير :

– سنثير **قَيْنكم** ولا يُوفى بهـا ... **قيْنٌ بقارعة المقرّ** مشـارُ

---

(1) جلهم وحويزة اسمان . الأدر : مرض .

(2) هازمات : دواه . أمائم : تشج الرأس .

ومنه مع الجمع بين القاف والعين :

لا يستطيع امتناعا فَقْعُ قَرقَرةٍ بين الطريقين بالبيد الأماليس[1]

ومنه ، مع الجمع بين القاف والسين والميم :

نَدَسنا أبا مَنْدوسةَ القَيْنَ بالقَنا ومار دم من جار بَيْبَةَ ناقعُ[2]

وعند الفرزدق قوله :

– وكل **قِرَى الأضياف نقري من القنا** ومعتَبَط فيه السَّنام المسَدَّف

– **قَلِقاً قلائدُها تُقاد** إلى العِدا **رُجُعَ** القَذي كثيرةَ الأنفال

ومن تكرار العين والقاف والسين عند جرير ، وهو من المجانسة الظاهرة ، قوله :

فما زال **معقولاً** عقالٌ عن الندى وما زال **محبوساً** عن المجد حابسُ

وعند الفرزدق :

وما زال فيكم ، آلَ مروان ، **مُنعِمٌ** **عليّ بنعمي** بادىءٌ ثُمّ عاطف

وعند القطامي :

كأنّ الناس كلّهمُ لأمٌّ ونحنُ **لعَلّةٍ علت ارتفاعا**[3]

ومن تكرار الكاف عند جرير قوله :

وإنّ الحواريَّ الذي غرَّ **حبْلكم** له البدرُ **كابٍ والكواكبُ كَسّفُ**

ومن الصاد قوله :

---

(١) الفقع : الكمأة البيضاء ، وتضرب مثلا للهوان .

(٢) ندسنا : طعنا .

(٣) أبناء العلات : أبناء أب واحد وأمهات شتى .

لمازنٍ صخـــرةٌ صمّـــاءُ راسية   تنبي الصّفا حين ترديهن صَيْخادُ[1]

ومن الراء قوله :

– وإذا سريتَ رأيتَ نارك نوَّرتْ   وجهاً أغــرَّ يزينـــه الأسفـــارُ
– ولم تدرِ تَيْم ما الأعنّة والقنـــا   ولم تدر تيم ما الوراد مـــن الشُّقْرِ

ومن الفاء قوله :

أخاف على نفس ابن أحْوَزَ إذ شَفَى   وأبلَى بَلاءً ذا حجول مُشْهـّـــرا

ومن الخاء قوله :

يَخِدْنَ بنا وَخْداً وقد خضبَ الحصى   مناسِمَ أيدي اليَعْملات الرواسمِ[2]

ومن الجيم ويجمع فيه بين التكرار والجناس :

نجيبٌ أريبٌ كـــان جَدُّكِ منجباً   وأدّتْ إليه المنجباتُ العفائـــــف

ومن تكرار الحاء عند الفرزدق قوله :

وما حُلُمَّ من جهـلٍ حُبُـــي حلمائنا   ولا قائلٌ بالعُرْف فينـــا يُعنَّفُ

ومن الشين :

– إذا ذكرت نفـــي زياداً تكمّشَتْ   من الخوف احشائي وشابت مفارقي
– بسيل على شِدْقَيْ جريرٍ لُعابُـــه   كشلشال وَطْبٍ ما تجفُّ شلاشِلُهْ
– صَيْداءُ شَأْميةٌ حَرْفٌ ، كشْتَرف
إلى الشّخاص من التصفــان محجـــومِ

ومن السين :

---

(١) صيخاد : شديدة الحرارة .

(٢) اليعملات الرواسم : النوق السريعة .

سواءٌ قَرينُ السوء في سرع البِـلى　　على المرء ، والعصران مختلفـــانِ

ومنه عند القطامي :

فسلّمتُ والتسليم ليس يسرُّها　　ولكنّه حقٌّ عــلى كل جانبِ

ومن تكرار الباء والسين عند القطامي :

لما وَرَدْنَ نَبيّاً ، واستتبَّ بهـا　　مُسْحنفِرٌ كخطوط السَّيح منسحِلِ

وليست هذه الأمثلة — على كثرتها — إلا مجرد نماذج لهذا الصّنيع الفني الذي نكاد نرى بعض مظاهره في كل قصيدة من قصائد هؤلاء الشعراء .

* * *

وإذا كنا قد لاحظنا غلبة التقليد لأساليب الشعر الجاهلي ولغته عند هؤلاء الشعراء ، فإن ذلك لا يعني أنهم لم يتأثروا قط بلغة عصرهم وأساليبه ، وأن شعرهم صورة مطابقة لصورة الشعر الجاهلي في هذا المجال . فلا شك أن قارىء أشعارهم يدرك — بدون نسبتها إليهم — أنه أمام شعر « إسلامي » فيه « ملامح » من موضوعات المجتمع الإسلامي و « لمسات » مما جدّ على اللغة في أساليبها وصورها من تطور ، وإن أدرك القارىء مع ذلك أن ذلك الشعر لا يمثل تمثيلاً كاملاً تلك النقلة الحضارية الضخمة من الجاهلية إلى الإسلام ، وأنه ما زال مشدودا — برغم تلك اللمسات والملامح — إلى تراث الشعر في العصر الجاهلي .

ولعلّ من أبرز تلك السمات الإسلامية عند هؤلاء الشعراء تأثرهم بأساليب القرآن ومعانيه واقتباس كثير من آياته وتضمينها في بعض أبياتهم . ومن ذلك قول الفرزدق :

— فإنك من هجاء بـــني نُمـــير　　كأهل النار إذ وجـــدوا العذابــا
رَجَوْا من حرِّها أن يستريحـــوا　　وقد كان الصديد لهم شرابـــا
— ولما رأيتَ الأرض قد سُدَّ ظهرُها　　ولم ترَ الا بطْنَها لك مخرجـــا

دعوت الذي ناداه يونسُ بعلمـــا   ثوى في ثلاثٍ مظلمات ففرّجـا
ــ كُنْ مثل يوسف لمّا كادإخوتُــه   سلّ الضغائن حتّى ماتت الحِقَدُ
ــ لقد خاب من أولاد دارمَ من مشى   إلى النار مشدود الخِناقة أزرقـا
إذا جـاءني يومَ القيامـة قائـدٌ   عنيفٌ . وسوّاق يسوق الفرزدقـا
ــ فأصبحتَ ممّا قد منعتَ كقابـضٍ   على الماء لم تقبض عليه أناملُـه
ــ وقائلةٍ لي : ما فعلتَ إذا التقـتْ   وراءك أبواب المنايا القواتـلِ ؟
فقلتُ لها : ما باحتيالٍ ولا يـد   خرجتُ من الغُمّي . ولا بالحمائل
ولكنّ ربّي ربُّ يونسَ إذ دعـا   من الحوت في بحر من الموج سائـل
دعا ربّه ، والله أرحم من دعـا   وأدناه من داعٍ دعا متضائـل
ــ ضربتْ عليك العنكبوت بنسجهـا   وقضى عليك به الكتابُ المنـزَلُ
ــ ولستَ بمأخوذٍ بلغـوٍ تقولـه   إذا لم تَعَمّدْ عاقداتِ العزائـم
فلمّا عتا الجحّاد حين طغـى بـه   غنيٌ قال : إني مُرْتَقٍ في السلالمِ
فكان كما قال ابـن نـوح سأرتقي   إلى جبلٍ ، من خشية الماء . عاصم

ومنه قول جرير :

ــ فتمّتْ في الهيءِ جنانُ دنيـا   فقال الحاسدون : هي الخلودَ !
يَعضّون الأنامـل إن رأوهـا   بساتينا يؤزّرهـا الحصيـد
ومن أزواج فـاكهـةٍ ونخـل   يكون بحمله طلْعٌ نضيـد
ــ قد كان قال أمير المؤمنين لهـم   ما يعلم الله من صدق وإجهـادِ
من يهدِه الله يَهتَدْ ، لا مُضِلَّ له   ومن أضلّ فما يهديه من هـادي
ــ أعطيتَ من جنّة الفردوس مرْتَفقا   من فاز يومئذ فيها فقد خلـدا
ــ وقال الناس : ضلّ ضلالُ تيْمٍ   ألم يكُ فيهمُ رجلٌ رشيـدُ ؟
ــ قصُرَت يداك عن السماء، فلم يكنْ   في الأرض للشجر الخبيث قـرارُ
ــ قصرت يداك عن السماء ولم تجـد   كفاك للشجر الخبيث قـرارا
ــ يا آلَ بارقَ ، لو تقدّم نـاصحٌ   للبـارقيّ ، فإنـه مغرور !

كالسامريّ غداةَ ضلَّ بقومه والعجل يُعكَف حوله ويخور

ومنه قول القطامي :

– ترجو البقاءَ، وما من أمّة خُلقت إلاّ سيهلكها ما أهلك الأمما !
أمَا سمعتَ بأنّ الريح مرسَلة في الدهر كانت هلاكَ الحيّ من إرِما ؟
وقوم نوح وقد كانوا يقول لهم : يا قوم لا تعبدوا الأوثان والصنَما
فكذّبوا من دعا للخير واجتنبوا ما قال ، وامتلأت آذانهم صمما
– فيا قومي ، هلُمَّ إلى جميعٍ وفيما قد مضى لكم اعتبارُ [1]
ألم يُخزِ التفرّقُ جيشَ كسرى ونُحوّا عن مدائنهم فطاروا
وشُقَّ البحر عن أصحاب موسى وغُرِّقت الفراعنةُ الكفار
فكم من مدّة سبقت لقوم زمانا ، ثم يلحقها انبتار
فما من جدّة إلاّ ستبلى ويبقى بعد جدّتها الجبار
وأنذُرُكم مصائر قوم نوح وكانت أمّةً فيها انتشار
وكان يسبّح الرحمن شكراً ولله المحامد والوقار
فلما أن أراد الله أمرا مضى ،والمشركون لهم جُؤار
ونادى صاحب التنّور نوح وصُبَّ عليهمُ منه الوبار
وضجّوا عند جيئته إليهم ولا يُنجي من القدر الحِذار
وجاش الماء منهمراً إليهم كأن غُثاءه خِرَق نُشار
وعامت وهيَ قاصدة بإذن ولولا الله جار بها الجوار
إلى الجوديّ حتى صار حجراً وحان لسالك الغمر الخسار

---

(١) نلاحظ في هذه الأبيات ركاكة في النظم هي دون مستوى القطامي في سائر ديوانه .

النقائض

وكان من نتائج انغماس الشعراء في تلك الخصومات والعصبيات القبلية التي كانت تغذوها الدولة حينذاك ، أن ذاع فن شعري طريف هو فن النقائض . وذلك أن يقول الشاعر قصيدة يهجو فيها شاعراً آخر ويسخر منه ومن قبيلته ويفخر بنفسه ورهطه وبما لهم من أمجاد في الجاهلية ومكانة في الإسلام ، فيجيبه الشاعر بقصيدة – على وزنها وقافيتها في الأغلب – ناقضاً كثيراً مما جاء به الشاعر الأول من معان وصور ، مضيفاً إليها من جانبه مزيداً من الفخر والهجاء .

والنقيضة تدور في الأغلب حول محورين أساسيين ، أولهما ما أشرنا إليه من فخر وهجاء قبلي ، والثاني فحش من القول يتناول أعراض الأمهات والزوجات والأخوات ونساء القبيلة بوجه عام، فيه قدر غير قليل من الطرافة والفكاهة والسخرية اللاذعة . والناظر في أمر هذه الصور الفاحشة يدرك أن المتناقضين ومن يتلقون شعرهم لم يكونوا يأخذون الأمر مأخذ الجد ، وإلا لكان أقل قليله كافياً لإراقة الدماء ، بل كان الأمر يبدو كأنه « مباراة شعبية » في الفكاهة والسخرية على الطريقة التي كنا نشهدها منذ سنين بين بعض من عرفوا بالقدرة على ابتكار الدعابة وصياغتها معتمدين في ذلك على بعض معان أساسية تتصل بالجنس في كثير من الأحيان ، دون أن يحس أحد منهم بأدنى حرج أو إهانة ، أو يكون لذلك أدنى أثر في علاقة « المتبارين » وما قد يكون

بينهما من صداقة . وليس أدلّ على ذلك من أن جريرا قد رثى الفرزدق بقصيدة جيدة نسب إليه فيها كل ما ينسب إلى السيد العربي الجليل واصفاً خسارة قبيلتيهما تميم بفقد هذا الشاعر الفذ [1] :

لعمري لقد أشجى تميماً وهدّهـا   على نكبات الدهر موت الفرزدق

وقد اشترك في تلك المناقضات عدد كبير من شعراء ذلك العصر ، لكن أشهر النقائض ما كان بين جرير والفرزدق .

والقصيدة من النقائض قصيدة طويلة — في الأغلب — قد يبدؤها الشاعر بالمطالع العاطفية ووصف الرحلة كالمألوف ، وقد يقتحم الفخر والهجاء منذ البداية . ونستطيع أن نرى نموذجاً مثالياً للنقائض في لاميّي الفرزدق وجرير المعروفتين [2] :

— إن الذي سَمَكَ السماءَ بنى لنـا   بيتا دعائمـه أعـزُّ وأطـولُ
— لمن الديارُ كأنّهـا لم تُحْلَـلِ   بين الكناس وبين طلْح الأعـزَلِ

فالفرزدق يفخر — كعادته — بعزة قبيلته ومجد آبائه وأجداده ، ويعيّر جريراً وقبيلته بضعف الشأن وقلة العدد . وجرير إلى جانب فخره وهجائه على هذا النحو يدوّر حول معنى لا يكاد ينساه في نقيضة من نقائضه هو أن بعض آباء الفرزدق كان قينا « أي حدادا » ، مستغلا تلك الحقيقة ليولد منها كثيراً من الصور الساخرة الطريفة [3] .

ويبدأ الفرزدق قصيدته فاخراً بعزّة بيته وسيادة آبائه فيقول :

إن الذي سمك السمـاء بنى لنـا   بيتـاً دعائمـه أعزُّ وأطـوَلُ

---

(١) ديوان جرير ص ٣٢٣ .
(٢) نقائض جرير والفرزدق ج ١ ص ١٨٢ ، ص ٢١١ .
(٣) كان العرب يأنفون حينذاك من احتراف الصنعة لأنها — فيما يبدو — تربط الصانع إلى مكان بعينه وتضعه في خدمة الآخرين لقاء أجر .

بيتاً بناه لنا المليكُ ، وما بنى ... حكَمُ السماء فإنه لا يُنْقَل
بيتا زُرَارةُ مُحْتَبٍ بفنائه ... ومُجاشعٌ وأبو الفوارس نَهْشَل
يلجُون بيتَ مجاشع ، وإذا احتبوا ... برزوا كأنهم الجبال المُثَّل
لا يحتبي بفناء بيتك مثلهم ... أبداً ، إذا عُدَّ الفَعال الأفضل .

فينقص جرير هذا القول بقوله مردداً كثيراً من ألفاظه :

أخزي الذي سمك السماءَ مجاشعا ... وبنى بناءك في الحضيض الأسفلِ
بيتاً يُحَمَّم قينُكم بفنائه ... دَنِساً مقاعدُه خبيث المدخلِ
. . . .
إن الذي سمك السماء بنى لنا ... عزّاً علاك فما له من مَنْقَل

ويسخر جرير من حديث الفرزدق عمن يحتبي بفناء بيتهم من سادة وينقضه فيقول :

قُتِل الزبيرُ وأنت عاقدُ حبوةٍ ... تبّاً لحبوتك التي لم تُحْلَلِ (١)

ويقول الفرزدق :

أحلامُنا تزن الجبال رزانةً ... وتخالنا جِنّاً إذا ما نجهل

فيرد جرير بقوله :

ـ أحلامنا تزن الجبال رزانةً ... ويفوق جاهلُنا فعال الجُهَّلِ
ـ أبلِغْ بني وَقْبانَ أن حلومهم ... خفّتْ ، فلا يزِنون حبّة خردلِ

ويفخر الفرزدق فيقول :

وإذا دعوتُ بني فُقَيْمٍ جاءني ... مَجْرٌ له العدد الذي لا يُعْدَل (٢)

---

(١) يهجو جرير الفرزدق وقومه في أكثر من قصيدة لخذلانهم عبدالله بن الزبير حتى قتلته جيوش بني امية
(٢) مجر : جمع كبير

فيجيبه جرير بقوله :

وامدَحْ سَراةَ بني فقيـــم إنهـم		قتلوا أباك ، وثأرُه لم يُقْتَـــلِ

* * *

ونرى نموذجاً لمثل هذا الصنيع مرة أخرى في قصيدتين قال إحداهما الفرزدق في مقتل قتيبة بن مسلم الباهلي ومطلعها : [1]

تحنّ بزوراءِ المدينـــــة نـــــاقتي		حنينَ عَجولٍ تبتغي البَوَّ رائـِم [2]

وجاءت الثانية نقضاً لها من جرير ، ومطلعها [3] :

ألاَ حيِّ ربْعَ المنزل المتقـــادمِ		وما حُلَّ مذ حلّتْ به أمّ سالـــم

فإذا قال الفرزدق :

فدًى لسيوفٍ من تميمٍ ، وفَى بهـــا		ردائي ، وجلّت عن وجوه الأهاتمِ
شفَيْن حزازاتِ النفوس ، ولم تَدَعْ		علينا مقالا ، في وفاءٍ ، للائم

أجابه جرير بقوله :

فغيرُك أدّى للخليفة عهـــــــدَه		وغيرُك جَلّى عـــن وجوه الأهاتمِ

وإذا قال :

وما لقيَتْ قيسُ بن عيْلانَ وقعةً		ولا حرَّ يومٍ ، مثلَ يوم الأراقـــمِ

ردّه جرير فقال :

تُحضِّض ، يا ابن القين ، قيساً ليجعلوا		لقومك يوماً مثل يـــوم الأراقم

---

(1) نقائض جرير والفرزدق ج ١ ص ٣٤٣ .
(2) عجول : بمعنى ثكلى . البو : جلد ولد الناقة يحشى حتى تدر عليه . رائم : عاطفة .
(3) نقائض جرير والفرزدق ج ١ ص ٣٩٤ .

وإذا هجا الفرزدق قيسا فقال :

تخلّى عن الدنيا قُتَيبةُ إذ رأى تميماً عليها البَيْضُ تحت العمائمِ
غَداةَ اضمحلّت قيسُ عَيْلانَ ،إذ دعا كما يضمحلُّ الآلُ فوق المخارم
لتمنعه قيسٌ ، ولا قيسَ عنده إذا ما دعا ، أو يرتقي في السلالم
تحرّكُ قيسٌ في رؤوسٍ لئيمة أنوفاً ، وآذانا لئام المصالم

نقض جرير هجاءه فقال :

وما زال في قيسٍ فوارسُ مَصْدَقٍ حُماةٌ ، وحمّالون ثِقْلَ المغارم
وقيسٌ هم الفضلُ الذي نستعدّه لفضل المساعي وابتناء المكارم
. . . .
وقيس هم الكهف الذي نستعده لدفع الأعادي ، أو لحمل العظائم
بنو المجدِ قيسٌ ، والعواتكُ منهمُ وَلَدْنَ بحورا للبحور الخضارم

ويدفع الفرزدق عن نفسه ما يعيّره به جرير من أن سيفه قد نبا حين أراد أن يقتل أحد الأسرى ، فيقول :

فلا نقتل الأسرى ولكن نفكّهم إذا أثقل الأعناقَ حَمْلُ المغارمِ
فهل ضربةُ الروميّ جاعلةٌ لكم أباً عن كُلَيب ، أو أباً مثل دارم !
كذاك سيوفُ الهند ، تنبو ظُباتها ويقطعن أحياناً مَناط التمائم

فيجيبه جرير :

أكلّفتَ قيساً أنْ نبا سيف غالبٍ وشاعت له أحدوثةٌ في الموسم !
بسيف أبي رغوانَ ، سيف مجاشعٍ ضربتَ . ولم تضرب بسيف ابن ظالم

ضربتَ به عند الإمام ، فأرعشتْ يداك ، وقالوا مُحْدَثٌ غير صارم

على أن النقائض لا تجري دائماً على هذا النحو في كل أجزاء القصيدة ؛ بل يتجاوز الشاعر الردّ على أقوال صاحبه معنى معنى إلى الهجاء العام والفخر بالأيام القديمة والآباء والجدود . ويمضي الشاعر في تعداد تلك الوقائع القديمة بتفصيل عجيب خالطاً بين ما كان منها في الجاهلية والإسلام ، وكأنه ما زال يعيش في العصر الجاهلي بكل قيمه الخلقية وعصبياته القبلية . وطبيعي حين ينتهي الأمر إلى هذا التعداد السريع لتلك الوقائع والإشارات العارضة إلى بعض السادة من أبناء القبيلة ، ألاّ يجد الشاعر مجالاً لبناء صور شعرية أصيلة ، فتراه يعتمد على مجرد قدرته على النظم الجيد وصياغة العبارة المحكمة الطنانة . ومن ذلك قول الفرزدق ، في الميمية السابقة :

ويوم جعلنا الظلّ فيه لعامر مصمّمةً تفأى شؤون الجماجم [1]
فمنهنّ يومٌ للبُرَيْكين ، إذ ترى بنو عامرٍ أنْ غانمٌ كلُّ سالمِ
ومنهنّ إذ أرخى طُفَيل بن مالك على قُرْزُلٍ رِجْلَيْ رَكوضِ الهزائم [2]
ونحن ضربنا من شُتَيْرِ بن خالدٍ على حيث تستسقيه أمُّ الجماجم
ويومَ ابن ذي سيدانَ إذ فوَّزت به إلى الموت أعجاز الرماح الغواشم
ونحن ضربنا هامةَ بن خُوَيلد يزيدَ على أمّ الفراخ الجواثم [3]
ونحن قتلنا ابنَيْ هُتَيْمٍ وأدركتْ بَحِيراً بنا رَكْضُ الذكور الصلادم
ونحن قسمنا من قُدامةَ رأسَه بصَدْعٍ على يافوخه متفاقم
وعَمْراً أخا عوفٍ تركنا بملتقى من الخيل في سامٍ من النّقع قاتم
ونحن تركنا من هلال بن عامر ثمانين كهلا للنسور القشاعم
بِدَهْنا تميمٍ حيث سُدَّت عليهمُ بمعترك من رملها المتراكم

(1) مصممة : أي سيوفا ماضية . تفأى : تشق .
(2) قرزل : اسم فرس .
(3) أم الفراخ : يريد بها الدماغ .

ونحن منعنا من مَصادٍ وماحنا وكُنَّ إذا يلقَيْن غيرَ حوائم

* * *

وهكذا لا يجد قارىء هذا الشعر صورة فنية كاملة مستقلة بذاتها . ويرى نفسه مضطراً الى قراءة شروح تاريخية طويلة تمضي به في متاهات من الأحداث الصغيرة والأنساب المتشابكة والوقائع القبلية الموغلة في القدم . ولعلنا نلاحظ ما تجرّه هذه الردّة إلى أحداث الجاهلية وحياتها من ردّة في المعجم الشعري لا تناسب — كما قلنا — ما نعرف من لغة ذلك العصر في شعر غير شعر هؤلاء وفي نثر وخطب ورسائل وأسمار وأحاديث .

* * *

ولعل أطرف ما في هذه القصائد سخريتها وفكاهتها ، وبخاصة حين يتصل الأمر بالنساء ، لكنها فكاهة تعدّ اليوم غليظة نابية لا مجال لترددادها . على أن هؤلاء الشعراء قد وفقوا في كثير من الأحيان — في غير هذا المجال — إلى صور أصيلة من السخرية في أبيات معدودة أصبحت تجري من بعدهم مجرى المثل .

وكثيراً ما يعتمد أصحاب النقائض في سخريتهم على تكرار أسماء من يهجونهم ويسخرون منهم ، وكأن الشاعر لا يريد أن يغيب اسم من يهجوه لحظة عن سمع السامع أو القارىء ، وكأنه يريد أن « يحفر » تلك الصورة الساخرة — بالتكرار الملحّ — في فكره ووجدانه . ومن ذلك قول جرير : [1]

أنا البازي المطِلُّ على نُمَيْرٍ أُتيحَ من السماء لها انصبابا

إذا علقت مخالبُه بقِرْنٍ أصاب القلب أو هتك الحجابا

ولو وُضِعت فِقاحُ بني نمير على خَبَثِ الحديد إذن لذابا

(١) النقائض ص ٤٤٣ والقصيدة في هجاء « الراعي » الشاعر .

فلا صلّى الإلهُ على نمير ... ولا سُقيتْ قبورُهم السحابا

وخضراءِ المغابن من نمير ... يشين سوادُ محجرها النقابا

إذا قامت ، لغير صلاة ونَسْر ، ... بُعَيْد النوم ، أنبحتْ الكلابا

تطلّى وهي سيئة المُعَرَّى ... بصِنِّ الوَبْر ، تحسبه مَلابا

وقد جلّت نساء بني نمير ... وما عرفت أناملُها الخضابا

إذا حلّت نساءُ بني نمير ... على تِبْراكَ خبّثت الترابا

ولو وُزنتْ حلومُ بني نمير ... على الميزان ما وزنت ذبابا

فصبرا يا تيوسَ بني نمير ... فإن الحرب موقدةٌ شهابا

. . . .

ألم نعتق نساء بني نمير ... فلا شكرا جزين ولا ثوابا

ألم ترني صُببتُ على عُبَيْد ... وقد فارت أباجِلُه وشابا

فغُضَّ الطرف إنك من نمير ... فلا كعباً بلغتَ ولا كلابا

وحُقَّ لمن تكنّفه نميرٌ ... وضَبّةُ ، لا أبالك ، أن يعابا

وحين أجابه الفرزدق استعان هو أيضاً بالتكرار لكي يؤكد مجد بني نمير ويرفع ما دمغهم به جرير من هوان الشأن ، ويدمغ بدوره بني كليب قوم جرير ، فقال :

فإنك من هجاء بني نمير ... كأهل النار إذ وجدوا العذابا

رجوا من حرّها أن يستريحوا ... وقد كان الصديد لهم شرابا

فإن تلك عامر أثرَتْ وطابت ... فما أثرى أبوك ولا أطابا

ولم ترث الفوارس من نمير ... ولا كعبا ورثت ولا كلابا

ولكن قد ورثت بني كُلَيب ... حظائرهنّا الخبيثة والزرابا

ومن يختَرْ هوازِنَ ، ثـم يختر نميراً ، يختر الحسب اللُّبابـا

. . . .

وإنك قد تركـت بـني كليـب لكل مناضلٍ غرَضـاً مصابـا
كُلَيبٌ دِمْنـةٌ خبُثت وقلـت أبَى الآبي لهـا إلاّ سبابـا
وتحسب من ملائمهـا كليـبٌ عليها الناسَ كلّهـم غضابـا
فأغْلِقْ من وراء بـني كليـبٍ عطيّةُ ، من مخازي اللؤم بابا (١)

* * *

وخلاصة القول أن الدولة الأموية قد استطاعت أن تجمع حول نفسها بالوعد والوعيد طائفة من كبار الشعراء يتغنون بمآثر خلفائها وأمرائها وقوادها وبرائها ويسألون ثمن غنائهم وينالونه جاهاً ومالاً ، ويدفعون أحياناً ثمن « التورط » في سياسة لا يؤمنون بها وتضطرهم الظروف إلى مخالفتها من حيث لا يقدرون ، فيسجنون أو يقصون ولكنهم لا يلبثون أن يعودوا بعد حين إلى سابق ولائهم وإلى ما كانوا يستمتعون به من رضى الدولة وسخائها ، تائبين معتذرين .

وقد كان المرموقون من هؤلاء الشعراء من أصحاب المواهب الفنية الكبيرة ، لكنهم وجدو أنفسهم يدورون في دائرة مغلقة من صور المديح والتهنئة والرثاء والسياسة ، بما تضمنته سياسة الدولة الأموية من اعتماد على العصبيات وإثارة للفرقة بين القبائل . وهكذا أسرف هؤلاء الشعراء على أنفسهم في الحديث عن الأيام والأنساب والآباء والأجداد ، مصورين مفاخر ومثالب كان يفترض أنها قد انقضت أو ضعف شأنها بما أحدثه الإسلام من تطور حضاري كبير . ووجد هؤلاء الشعراء أنفسهم يدورون في تلك الحلقة الجاهلية

---

(١) عطية : اسم جرير .

القديمة فاتجهوا إلى الشعراء الجاهليين يستمدون منهم صورهم وكثيراً من ألفاظهم وأساليبهم وصيغهم الشعرية ، في إطار عام من إيقاع الشعر الجاهلي وبناء يشبه في كثير من الأحيان بناء القصيدة الجاهلية الطويلة بتقاليدها المعروفة من نسب ووقوف على الأطلال ووصف للمطيّة والرحلة وانتقال إلى المدح أو الهجاء أو المفاخرة أو أي « غرض » آخر من تلك الأغراض التي كان يلم بها هؤلاء الشعراء .

وهم لا يكتفون في التقليد باحتذاء ذلك الإطار العام بل يردّدون في كل جزء من أجزاء الصورة الشعرية نفسها ما استخدمه الجاهليون من ألفاظ بعينها ويولون الناقة اهتماماً كبيراً كما كان يوليها الجاهليون ويستمدون من أحوالها وحركاتها وصفاته الجسدية والنفسية كثيراً من تشبيهاتهم واستعاراتهم وصورهم المجازية .

ومن هنا يحس قارىء هذا الشعر أنه أمام أنماط وصور مكررة لا تختلف من شاعر إلى شاعر ولا تفترق فيها طبيعة تجربة عن تجربة . فالرحلة تأخذ وضعاً نمطياً ثابتاً فيه حديث مألوف معاد بألفاظه وصوره عن القيظ والرمال والحصى والكلال والجبال والآل وغير ذلك مما يعبر عن جهد الشاعر وراحلته ، والراحلة تبدو مثلاً أعلى للجلد برغم ما تلقاه من عناء تغور له عيناها ويهزل جسدها وينضح عرقها وتدمي أخفافها ويجهض جنينها .

والشاعر ينتقل في حالات كثيرة — على طريقة الجاهليين — من وصف الناقة إلى رسم لوحات — بعضها بديع وإن لم يخل من تقليد واحتذاء — لحيوان الصحراء في أمنه وصراعه في سبيل البقاء ومراوغته للصائد وقتاله مع كلابه . فإذا انتهى من ذلك إلى المدح — وهو كثيراً ما ينتهي إليه — مدح الأمويين بالتقوى والعدالة وبانتمائهم إلى قريش مؤكداً حقهم في الخلافة لأنهم قرشيون ولأنهم أولياء دم عثمان وورثته . وهو يمدحهم كذلك بما جرى عرف الجاهليين على مدح السادة به من كرم وشجاعة ونجدة وغيرها من الفضائل ، معبراً عن

ذلك في صور لا تختلف كثيراً عما نعهده في الشعر الجاهلي من حديث عن القِرى في مظاهره المادية الأولى كنحر الإبل ونصب القدور المليئة باللحم والسمن ، وربط بين الممدوح بطريقة أو أخرى والبحر والنهر والدلو والحوض والغيث وغير ذلك من صور الماء .

ومهما يكن وراء تلك التشبيهات والمجازات من رموز ، ومهما تكن الأسباب التي دعت إلى شيوعها في الشعر الجاهلي ، فإنها تظل في شعر هؤلاء الشعراء الأمويين « أنماطاً » مكررة قد نحس في بعضها أحياناً شيئاً غير معناها الظاهر ، لكنها في أغلبها مجرد لبنات تسدّ فراغاً في ذلك البناء التقليدي .

وقد غلب على هذا الشعر — نتيجة لتلك النزعة التقليدية ولاستخدام الشعراء لكثير من الألفاظ والعبارات التي لم تعد تلائم روح العصر — طابع من جهارة الإيقاع وبداوة الألفاظ وإحكام العبارة — لخلوها من بدوات الفن الحقيقي وفجاآته وأصالته — حتى عبر النقاد والدارسون عن إحساسهم بهذا الطابع بما سموه « الرصانة أو الجزالة أو متانة السبك » وغير ذلك من الصفات التي تعكس شعور القارىء بأنه أمام شعر يحتفل أكثر ما يحتفل بالجانب المظهري واللفظي ، وأصبحت هذه « الفحولة » السمة الغالبة على شعر كبار الشعراء بعد ذلك العصر فلم تقم بينه وبين قارئه — في الأغلب — تلك الألفة الحميمة التي لا تكون إلاّ حين يحس متلقي الشعر بالصدق الفني الذي تختلف فيه الصورة الفنية باختلاف التجربة ، ويختلف فيه المعجم والأسلوب باختلاف الشاعر وموهبته ونزعته الفنية والنفسية .

ومهما يقل النقاد عن بعض الفروق التي لحظوها بين بعض الشعراء كقولهم « إن الفرزدق ينحت من صخر وجريرا يغرف من بحر » فإن تلك الفروق تظل شيئاً طفيفاً داخل ذلك الإطار العام المشترك وفي تلك الصورة الواحدة وجوانبها المكررة .

ولعلّ وراء ولعهم بتقليد الجاهليين وتشبثهم بصور الحياة في البادية ما

بعكس شعورا كذلك الذي رأيناه عند العذريين في مواجهة الحياة الجديدة بكل ما تقتضيه تلك المواجهة من انسلاخ أليم عن الحياة القديمة وشعور بالغربة والقلق إزاء تلك النقلة الحضارية البعيدة ووجوه الحياة الجديدة فيها . ولعلّ مما يمثل هذا الشعور قول الفرزدق مقارناً بين امرأة البادية وامرأة المدينة [1] .

لعَمْري ، لأعرابيّةٌ في مِظَلّةٍ ... تظلّ بِرَوْقَيْ بيتها الريحُ تخفِقُ [2]
كأمّ غزالٍ أو كدرّة غائصٍ ... إذا ما بدت مثلَ الغمامة تشرق
أحبُّ إلينا من ضِناكٍ ضِفِنّةٍ ... إذا رُفعت عنها المراوحُ تعرَقُ
كبطّيخةِ الزرّاع ، يُعجِب لونُها ... صحيحاً ، ويبدو داؤها حين تُفْلَق

وكذلك يمثله قول الأخطل [3] :

سقى اللهُ منه دارَ سَلْمَى بِرِيبّةٍ ... على أن سلمى ليس يُشفَى سقيمُها
من العربيّاتِ البوادي ، ولم تكن ... تلوّحها حُمّى دمشقَ ومُومُها [4]

وللفرزدق صورة طريفة مفصّلة يسخر بها من « الأزد » لأنهم من الملاحين الذين لم يألفوا حياة العرب في الصحراء ، وهو لذلك ينفي عنهم عروبتهم ، ويعيّر نساءهم بأنهن لم يمارسن ما تمارس العربية البدوية من ألوان العيش في البادية ولم يستمتعن بمتع ذلك العيش الطيّب « البسيط » . يقول فيها [5]

تَغُمُّ أنوفاً لم تكن عربيّةً ... لِحَى نَبَطٍ ، أفواهُها لم تُعَرَّبِ
فكيف ؟ ولم يأتوا بمكّةَ منسِكاً ... ولم يعبدوا الأوثان عند المحصَّبِ
ولم يَدْعُ داعٍ : يا صباحاً ، فيركبوا ... إلى الرَّوْع ، إلاّ في السفين المضبَّبِ [6]

---

(1) الديوان ج ٢ ص ٥٥ .
(2) الروق : رواق البيت . ضناك : قوية ضخمة . ضفنة : حمقاء
(3) الديوان ص ١٢١ .
(4) موم : تراب
(5) الديوان ص ١٦
(6) المضبب : المقفل بالضباب أي بأقفال من الخشب .

وما وَجِعَتْ أزديّةٌ من خِتانةٍ ... ولا شربت في جلد حَوْبٍ مُعَلَّبِ[1]

وما اتابها القنّاصُ بالبيض والجَنا ... ولا أكلت فوز المَنيح المعقَّبِ[2]

ولا سمكت عنها سماءً وليدةٌ ... مظلّةَ أعرابيّةٍ فوق أسْقُبِ[3]

ولا أوقدت ناراً ليَعْشُوَ مُدْلِجٌ ... إليها ، ولم يُسْمَعْ لها صوتُ أكْلُبِ

ولا نشرَ الجاني ثياناً أمامها ... ولا انتقلت من رهبةِ سيلِ مَذْنَبِ[4]

ولا أرقص الراعي إليها معجّلا ... بِوطبٍ لِقاحٍ أو سطيحةِ مُعْزِبِ[5]

* * *

على أن هؤلاء الشعراء — برغم تلك النزعة التقليدية الغالبة — كانوا مواهب شعرية كبيرة ، وكثيراً ما أبدعوا صوراً شعرية أصيلة في بعض أجزاء من قصائدهم الطويلة أو في بعض المقطوعات المفردة ، حين كانوا يهتدون إلى تجربة شعرية حقيقية بعيدة عن تلك المعاني المستهلكة في المديح والهجاء والفخر والتكسب ، كبعض التجارب العاطفية الصادقة وبعض ما كان يحرّك وجدانهم أحياناً من مظاهر الطبيعة وحياة الحيوان .

(١) يعني في الشطر الثاني أنها ليست بدوية أصيلة تشرب الحليب من العلب كما تفعل البدويات .

(٢) اتابها : جاءها . والجنا : ما يجنى من الكمأة . المنيح المعقب : سهم خاص في الميسر . والمعنى أنها لم تأكل من لحم الجزور الذي يكسبه هذا السهم .

(٣) سمكت : رفعت . الأسقب : عمد الخيمة .

(٤) الثيان : ذيل الثوب يثنى ويحمل فيه المرء ما يشاء . المذنب : مجرى الماء . رهبة سيل مذنب : أي من رهبتها سيل مذنب .

(٥) أرقص : أسرع ببعيره . الوطب : وعاء اللبن . اللقاح : الناقة . السطيحة : المزادة . معزب : مبعد في المرعى .

الزبيريون

لم يدم سلطان الزبيريين طويلاً حتى تكون لهم « فلسفة » سياسية خاصة أو يكون لهم حزب سياسي بالمعنى الصحيح. على أننا لو تجاوزنا أشخاص بني الزبير أنفسهم وتدبرنا أمر هذه الدولة التي لم تدم حياتها أكثر من تسع سنين ، لأدركنا أنها لم تكن تمثل مجرد طموح شخصي وتطلع إلى الحكم عند الزبيريين ، بل كانت في حقيقتها تطلعاً من القرشيين وأهل الحجاز عامة لكي يستعيدوا ما سلبهم الأمويون من سلطان بانتقالهم إلى الشام واستئثارهم بالسلطه واستعانتهم بالقبائل اليمنية ، وإذكاء روح العصبية بين سائر القبائل .

لذلك نرى الحديث عن قريش وما أصابها من محن وفرقة ، محور الحديث عند شاعر الزبيريين ، عبيدالله بن قيس الرقيات ، سواء في مرحلته الأولى حين كان يمدح الزبيريين وينافح عنهم ، أم في مرحلته الثانية حين اضطر إلى مدح الأمويين والإشادة بأمجادهم .

وعبيد الله بن قيس الرقيات ، وإن اشترك مع الشعراء السابقين في احتراف المديح — من طراز شعري يختلف عنهم. فشعره في معظمه مقطوعات وقصائد قصيرة تغلب عليها أو على مقدماتها نزعة عاطفية تشبه ما نراه عند العذريين أحياناً وعند عمر بن أبي ربيعة أحياناً أخرى. وشعره السياسي يبدو متأثراً بتلك النزعة العاطفية ، بعيداً عن الأساليب الخطابية الجهيرة التي رأيناها عند هؤلاء الشعراء ،

يخلو من غريبهم الشائع ، كما يخلو أسلوبه من « رصانتهم وجزالتهم » المعهودة .

على أنه مع ذلك يشترك معهم في الحديث الدائم عن العطاء ، وفي صوره التقليدية للكرم والشجاعة ، وفي مجازاته التي يستمد كثيراً منها من الناقة وما يتصل بها من معان .

وكان الشاعر قد لزم مصعب بن الزبير واختصه بمدحه ، وأخلص الولاء له وأسرف في عداء خصومه من الأمويين حتى قال شعراً فيه كثير من العنف لم ينسه له الأمويون ، منه قوله المعروف :

كيف نومي على الفراش ولمّا يشمَلْ الشامَ غارةٌ شعواءُ
تُذهل الشيخَ عن بنيه وتُبدي عن بُراها العقيلةُ العذراء[1]
أنا عنكمْ ، بني أميّةَ ، مُزْوَرٌّ ، وأنتمْ في نفسيَ الأعداءِ
إنّ قتلَى بالطّفّ قد أوجعتني كان منكم ، لئن قُتلتم ، شفاء[2]

ولعلنا نذكر بهذه الأبيات قول الكميت في مثل هذا المقام :

فإن يجمع اللهُ القلوبَ ونلْقَهمْ . لنا عارِضٌ، من غير مُزْن، مكلّلُ[3]
سرابيلُنا في الرّوْع بيضٌ كأنها أضا اللّوب هزّتها من الريح شمأل[4]
على الجُرْدِ من آل الوجيه ولاحق تذكّرنا أوتارَنا حين تصهل
نكيلُ لهم بالصاع من ذاك أصْوعاً ويأتيهمُ بالسّجل من ذاك أسْجُل

وكما يروي الرواة تلك القصة الطريفة عن هرب الكميت من سجن الأمويين ، كذلك يروون فرار عبيد الله من شرطتهم حتى لجأ إلى عبدالله بن جعفر بن أبي طالب ليتشفع له عند الخليفة عبد الملك بن مروان ، كما لجأ

(١) البرى : الخلاخيل .
(٢) يشير الشاعر إلى مقتل الحسين بكربلاء في الطف ، من ضواحي الكوفة .
(٣) العارض السحاب — ويريد الشاعر به الجيش المدجج بالسلاح .
(٤) السرابيل : هنا بمعنى الدروع . أضا اللوب : الغدران التي تسيل بين الصخور .

الكميت من قبل إلى مسلمة بن عبد الملك ليشفع له عند الخليفة نفسه .

وكتب عبدالله بن جعفر إلى أم البنين — زوج الوليد بن عبد الملك — لتظفر له بالأمان من الخليفة . ونرى وجه شبه طريف آخر بين ما يرويه الرواة في هذا المقام ،وما يروونه عند ما همّ مسلمة بن عبد الملك بأن يحدث الخليفة في أمر الكميت ؛ وهو أسلوب من الرواية مألوف في مثل هذا المقام . فقد « دخل عليها عبد الملك كما كان يفعل وسألها : هل من حاجة ؟ فقالت : نعم ، لي حاجة . فقال :

قد قضيت كل حاجة لك إلا ابن قيس الرقيات ! فقالت : لا تستثن عليّ شيئاً ! فنفح بيده فأصاب خدها ، فوضعت يدها على خدها . فقال لها : يا ابنتي ، ارفعي يدك ، فقد قضيت كل حاجة لك ، وإن كانت ابن قيس الرقيات ! »[1] . وكذلك قال الخليفة لمسلمة حين همّ أن يشفع للكميت . ويبدو أن حياة هؤلاء الشعراء وما اكتنفها من تحوّل وأخطار جعلها مادة صالحة في بعض جوانبها لما يشبه الأسمار والأدب الشعبي .

وأغلب الظن أن عبيدالله بن قيس الرقيات لم يشعر بكثير من الحرج النفسي الذي لا بد أن يكون قد خامر الكميت حين اضطر في النهاية إلى مدح الأمويين ، والاعتذار عن ذلك إلى أوليائه ، من الهاشميين . فلم يكن ولاء عبيد الله للزبيريين أنفسهم ، وإنما كان لما يمثلونه من طموح إلى استعادة ما فقدت قريش من سلطان . والأمويون على أية حال من القرشيين ، وما دام الأمر قد انتهى باجتماع كلمة قريش ممثلة في الأمويين ، فلا بأس من أن يتحول الشاعر بولائه إليهم ويمدحهم بنفس الحرارة والإخلاص اللذين كان يمدح بهما الزبيريين من قبل ، وأن يلتمس لهم العذر في تنكيلهم بأهل مكة والمدينة :

ما نقموا من بني أمية إلاّ   أنهمْ يحلمُون إن غضبوا
وأنهم معدنُ الملوك فلا   تصلح ، إلاّ عليهمُ ، العرب

(١) الأغاني ج ٤ ص ٣٠٦ .

إن الفنيق الذي أبوهَ أبو العاصي ، عليه الوقـــار والحُجب[1]

خليفـــة الله فـــوق مـــنبـره جفّت بذاك الأقلام والكتـب
يعتـــدل التـاجُ فـوق مَفْرِقه على جبينٍ كأنـــه الذهـب
أحفظهـم قومُهـم بباطلهـم حتى إذا حاربـوهمُ حَرِبوا[2]
تجرّدوا يضربـون باطلهـم بالحقّ ، حتى تبيّن الكذب

وسواء مدح الشاعر الأمويين أو الزبيريين، نراه يردّد في أكثر من قصيدة أساه البالغ لما لقيت قريش من نكبات ، وإشفاقه لما يمكن أن يعرض لها من كيد . ولعل أشهر أبياته في هذا المجال أبيات له من قصيدة في مدح مصعب بن الزبير ، يقول فيها :

حبّذا العيش حين قـومي جميعٌ لم تفرّق أمورَها الأهـواء
قبل أن تطمـع القبائـل في مـلك قريشٍ وتشمـت الأعـداء
إن تودِّع مـن البـلاد قريـش لا يكنْ بعدهم لحيٍّ بقـاء
لو تُقَفِّي وتترك الناسَ كانـوا غنمَ الذئب غاب عنها الرِّعاء[3]

ولعلنا نلاحظ قوله في بيته الثاني « ملك قريش » وهو تعبير يعكس تصوره لمعنى الحكم حينذاك ، وأنه سلطان وجاه وثراء قبل أن يكون خلافة تقوم على أساس من التقوى والعدالة والمساواة . وهو تصور نابع من إحساس هذا الشاعر القرشي بما ينبغي أن يكون لقريش من « سيادة » . وكثيراً ما يروى الرواة غضب عبد الملك بن مروان حين أنشده الشاعر قوله فيه :

إن الأغرَّ الذي أبوه أبو العاصي عليه الوقـارُ والحُجُـبُ

(١) الفنيق : الفحل الكريم من الإبل .
(٢) أحفظهم : أغضبهم . حربوا : غضبوا .
(٣) تقفي : تذهب .

يعتلق التاجُ فوق مفرقه   على جبين كأنه الذهب

وقوله للشاعر « يا ابن قيس ، تمدحني بالتاج كأني من العجم ! وتقول في مصعب :

إنما مصعبٌ شهاب من الله تجلّتْ عن وجهه الظّلماءُ
مُلكه ملكُ عزّة ليس فيه   جبروت ولا به كبرياء

ومع ذلك فإن في كلتا الصورتين هذا الإلحاح على معنى الملك ، في حديثه عن التاج في الصورة الأولى ، وتصريحه بالملك في الثانية . وقد رأينا الشاعر يصرّح به من قبل في قوله مشيراً إلى بني أمية :

وأنهم معدن الملوك فلا   تصلح إلاّ عليهم العربُ

• • •

وقد بلغ من تسلط هذا الجزع من أجل قريش على وجدان الشاعر أن أصبح فكرة مسيطرة تختلط بمعانيه العاطفية في مقدمات قصائده ، وتمتزج عنده بمعاني الفقد والفشل والغربة . ومن ذلك قوله في ختام مقدمة عاطفية ، مشيراً إلى ذلك المعنى المألوف عند هؤلاء الشعراء عن الشيب [1] :

هزئتْ أنْ رأت بيَ الشيبَ عِرسي   لا تلومي ذؤابتي أن تشيبا !
إن يشبْ مفرقي فإن قريشا   جعلت بينها الحروب حروبا
فاظْعَنيني ، فالحقي بقومك ، إني   لا أرى أن أقيم فيكم غريبا

وقوله في ختام مقدمة أخرى [2] :

إن تَريْني تغيّر اللونُ مني   وعلا الشّيبُ مفرقي وقَذالي
فظلالُ السيوف شيّبن رأسي   وطعاني في الحرب صَهْبَ السِّبال

(١) الديوان ص ١٠٨ .
(٢) الديوان ص ١١٣ .

واغترابي عن عامر بن لؤيّ ببلاد كثيرة الأقتال
كلّ يوم ألقى ابنَ شانئة ليس عن الشرّ ما استطاع بآلي
حوله قومُه ، وقومي بأرضٍ حَرَمٍ ، دونهم حنين الشمال
وملوكٌ فارقتُهم ، أفردوني وصروف الأيام بي والليالي

وقوله في مطلع قصيدة [1] :

قالت كثيرةُ لي : قد كبرتَ وما بك أليوم من داهمه !
رأت رجلا شاحباً لونُه أخا سفرٍ أنزَعَ القادمه [2]
تخوّنه الدّهرُ إخوانَه كثيرةُ قد كنتِ بي عالمه !
ومصرع إخوانيَ الصالحين بالنّعف . والأعين الساجمه
يتامى يبكّون آباءَهم ولم يُبق دهر لهم سائمه
وأرملة يعتريها النحيب إذا نامت الأعين الناعمه

وقوله رابطاً بين الحب والاغتراب ، وأحوال قريش مرة أخرى [3] :

تقول سلمى : ألاَ تنام إذا تمنا ! فقلت : الهمومُ والأرَقُ
تمنعني . وادّكارُ نصرِ بني عميٍّ إذا حلّ جاريَ الرّهَق [4]
يا سَلْمُ ، نأيُ الديار عن بلد الوالد ذلٌّ ، ورَحْبُها ضَيّقُ !
لو كان حولي بنو أميّةَ لم ينطق رجالٌ أراهمُ نطقوا

* * *

على أن الشاعر يشترك — كما قلنا — مع غيره من شعراء السياسة في احتراف المديح والإلحاح على الإشادة بصور الكرم والعطاء على النحو الذي شهدناه عند

---

(١) الديوان ص ١٠١ .
(٢) أنزع : منحسر الشعر . القادمة : مقدم الرأس .
(٣) الديوان ص ٧٢ .
(٤) يريد : إذا حل بجاري الرهق ، أي الشر .

الفرزدق وجرير والأخطل ، كما نرى في قوله يمدح طلحة الطلحات :

فهو سَهْلٌ للأقربين كما يُرْتادُ غيثٌ على البلاد مطيرْ
ويباري الصَّبا بجفنته الشِّيزَي إذا هاجت الصَّبا والزمهرير

وقوله يمدح عبدالعزيز بن مروان :

الواهبُ البيضَ كالظباء عليها الرَّيْطُ ، والشاحياتِ في اللُّجُمِ [(١)]
والمائةَ المصطفاة يحفزها الراعي ، وبالفحلِ وسطَها السَّدِمِ [(٢)]

وقوله يمدح عبدالله بن جعفر :

يَهبُ الخيل والولائدَ والبُخْتَ بأجلالِها مع الأخفاف [(٣)]

ويذكرنا قوله في عبد العزيز بن مروان وعبدالله بن جعفر بقول جرير :

تُعطى المئين ، فلا مَنٌّ ولا سَرَفٌ والحربَ تكفي إذا ما حَمْيُها وقَدا

وقوله أيضاً :

أعطوا هُنَيْدةَ يحدوها ثمانيةٌ ما في عطائهمُ مَنٌّ ولا سَرَفُ [(٤)]

ويقول عبيد الله مرة أخرى ، مادحاً عبدالله بن جعفر :

وعنديَ مما خوَّل اللهُ هَجْمةٌ عطاؤك منها شَوْلُها وعِشارُها [(٥)]

---

(١) البيض يعني الإماء البيض . الريط : ج ريطة ، ثوب من قطعة واحدة . الشاحيات في اللجم : يعني الخيل .

(٢) المائة المصطفاة : المائة المنتقاة من الإبل : يحفزها : يسوقها .

(٣) الولائد : الإماء . البخت : النوق . الاجلال : ج جل ما يوضع على ظهر الناقة من غطاء يحميها البرد والحر . مع الأخفاف : مع الخدم .

(٤) الهنيدة : مائة ناقة . يحدوها ثمانية : يسوقها ثمانية رعاة .

(٥) الهجمة من الإبل : ما بين الأربعين إلى المائة . الشول : الناقة في أول حملها . والعشار : ج عشراء ، ما أتى على حملها عشرة أشهر .

مباركـةٌ ، كانت عطـاء مباركٍ تمانـحُ كبُراها ، وتنمي صغارها [1]

وقوله يمدح عبد العزيز بن مروان :

مَن يهب البُخْتَ والولائدَ كالغزلانِ والخيلَ تعلُكُ اللُّجُمـا
والهجْمةَ الجِلّةَ الجراجر والأعْبُدَ فيهـا تُشبه الأكَمـا [2]

• • •

والشاعر يسير على منهج غيره من شعراء السياسة والمدح في بناء تشبيهاته ومجازاته من معان متصلة بالناقة ، كما رأينا من قبل عند جرير والفرزدق والأخطل والقطامي . وهي تشبيهات ومجازات يسيرة ليس فيها صور مركبة أو تجسيم ، بعضها أصبح – لكثرة استخدامه – بمنزلة الحقيقة لا المجاز . ومنه قوله :

– فيهمُ كُرَيْبٌ يقـود حِمْيَرَ لا يعدل أهلُ القضاء عن خُطبتِـهْ
وعارضٌ كالجبال من مُضَرَ الحمراءِ يشفي ذا العُـرُّ مـن جَرَبِـه

–كم فيهمُ مِن فتىً أخي ثقـةٍ عن منكبيْه السِّربالُ مُنْخَرِقُ
يمشي إلى الموت حيـن يبصـره كما مشى فحلُ صِرْمةٍ حَنِـقُ

– تذكرني قَتْلَى بَحرَّةِ واقـمٍ أصيبت ، وأرحاماً قُطِعْنَ شوابكا
وقد كان قومي قبل ذاك وقومُهـا قُروما زَوَت عوْداً من المجدتامكا [3]

– أغرُّ تَفَرَّجُ الغَمَراتُ عنـه كأنَّ جبينه سيفٌ صقيـل
يُهاب صَريفُ نابَيْـه ويُخشَى إذا عدلت شقاشقها الفحول [4]

---

(١) تمانح : تدر لبنها .

(٢) الجراجر : الضخام . تشبه الأكا : يريد الإبل التي تشبه الأكم .

(٣) زوت : جمعت . تامكا : عاليا مشرفا .

(٤) عدلت : أمالت . شقاشقها : ج شقشقة ، جلدة حمراء يخرجها البعير من فمه أو يطنها إذا هـاج .

إذا نزلــت بــه حربٌ ضَروسٌ يُهابُ الرِّز منها والصليــل [1]
مرَّى بالسيف ضَرَّتَهــا فدَرَّت فأمست وهي عارفــةٌ ذلُــــول

• • •

والشاعر يستخدم التقسيم كعادة الشعراء في ذلك العصر وبعده ، كي يضفي على بعض أبياته شيئاً من الموسيقى الموقعة ويبني صورته على أساس من تتابع « الجزئيات » المتقاربة أو المتشابهة ، ولو كانت هذه « الجزئيات » أحياناً مجرد صفات متعاقبة من تلك الصفات التي فقدت دلالتها بكثرة الاستخدام حتى أصبحت تقوم مقام أسمائها . ومن ذلك قوله :

كم تجشّمتُ من مَهامهِ قفــرٍ نازحٍ غَوْلُه بعيــدِ المسافِ
بذَمولٍ عيرانةٍ ذاتِ لَــوْثٍ عَنْتَريسٍ شمِلّــةٍ مقذاف

ومنه قوله ، وإن كان أقل اعتماداً على تلك الصفات المفردة المتعاقبة :

واضح الخد ، كامل العقل والدّين نقيٌّ الثيــاب غَمْرِ العطافِ
ثابت البيتِ في الأرومة والمجد رحيب البنــاء للأضيــــافِ
سَبِط الكــفّ والبَنــان على السائل جزْلِ العطاء مأوى الضعــاف

وقد يكون التقسيم عنده أكثر « تركيبا » متمثلا في الجملة لا اللفظة ، جامعا بين تشابه البناء والإيقاع معاً ، كما في قوله :

فإن مُتَّ ، لم يُوصَلْ صديق ، ولم تقــم
طريق مــن المعروف أنت منــارها

ويكثر في شعر عبيد الله ما بيناه عند أغلب شعراء ذلك العصر من تمهيد للقافية ، كما في قوله :

- إن جلسوا لم تضــق مجالسهــم أو ركبوا ضاق عنهم الافــق

(1) الرز : الصوت . والجمع بين صورة الحرب وصورة الناقة منهج مألوف منذ الشعر الجاهلي .

قد كنتُ في معشرٍ أعِزُّ بهـــم ... في حلَقٍ من ورائهـم حلَقُ

– هزئت أن رأت بيَ الشيبَ عِرسي ... لا تلومي ذُؤابتي أن تشيبـــا

إن يشب مفرقي ، فـإن قريشـا ... جـعلت بينها الحروبَ حُروبا

. . . .

حين للعيش لذةٌ ولنا حالٌ ولم تجعل الخطـوبُ خطوبـا

فأرى الدهر قد تغيّر بالنـاس ، وقد كانت الشعـوب شعوبـا

– فغدونا بهنَّ في غَبَش الليل دِقاقاً : كأنّهـنَّ المغالي (١)

تبتغي دِمنـةً لنا في بني العـلاّت نسقـي سجالها بسجال (٢)

لو رأتني ابنةُ النُّوَيعم ، ليلَ ... إذ نلفُّ الأبطال بالأبطـال

لشفي نفسَك انتقام بني عمّك حين الدمـاء كالجريـال (٣)

– ألحقيني بلادَ بِشْرٍ ، خلاكِ الذَّم ، إذ خُلِّيتْ إليه السبيلُ

ملكٌ وجهُه طليقٌ إلينـا ... حين نأتيه ، والعطـاء جزيل

كلما جاوزتْ من الأرض ميلاً ... عنَّ ميلٌ لنا ، وأعرَض ميلُ

– إذ أتانا بما كرهنا أبو السلاّس ، كانت بنفسه الأوجـاعُ (٤) !

قال ما قال ، ثم راغ سريعـاً ... أدركتَ نفسَه المنايـا السِّراع !

قال : يشكو الصُّداع وهو سقيم ... بك ، لا بالذي عنيتَ ، الصداع !

– يحـلُّ به ابن ليلَى والنـدَى والحِـلمُ والصِّـدقُ

تكـون جفانُـه رَغَـداً ... فمصبـوح ومُغْتَبِـق

إذا مـا أزحفـت رُفَـقٌ ... أتت من دونها رُفَـق (٥)

– رُقَيَّـةُ تيمّـتْ قلبي ... فواكبِدي مـن الحـبِّ !

وقالـوا : داؤه طِـبٌّ ... ألاَ بـل حُبُّهـا طِـبي

---

(١) يتحدث الشاعر عن الخيل التي ركبوها في غاراتهم . المغالي : السهام .

(٢) دمنة : هنا بمعنى ثأر قديم . بنى العلات : إخوة من أب واحد وأمهات شتى .

(٣) الجريال : صبغ أحمر .

(٤) الأبيات من مقدمة عاطفية . وأبو السلاس : رسول جاء بخبر اعتلال صاحبته .

(٥) أزحفت : ذهبت . رفق : جماعات .

الخوارج

من المعروف أن حركة الخوارج قد نشأت في أعقاب موقعة صفين ، بعد أن قبل علي بن أبي طالب مبدأ التحكيم بينه وبين معاوية . فقد رأت طائفة من جند عليّ أن في ذلك خروجاً على الحق الذي من أجله قاتلوا معاوية وجنوده ، وإقراراً بأن هناك شكا في هذا الحق الذي أقره كتاب الله ، ورددوا هذه المعاني في شعار صاغوه حينذاك هو « لا حكم إلا الله » ، وطالبوا علياً أن يقر بخطئه — بل بكفره ! — وأن يتوب إلى الحق حتى يعودوا إلى صفوف جيشه .

ثم أخذ الأمر يتجاوز هذه البداية الخاصة إلى آراء حول نظام الحكم والسياسة والوسائل التي يمكن أن يحققوا بها تلك الآراء سواء بوصولهم هم إلى الحكم أم بمقاومة ما يرون أنه فساد من الحاكم أو خروج منه على مبادىء الدين [1] .

وهكذا اقترن ظهور الخوارج منذ البداية برفضهم كل الأوضاع السياسية القائمة حينذاك ، وتمردهم على كلتا القوتين الكبيرتين اللتين كانتا تتصارعان حول الحكم في العراق والشام ، فالتفوا منذ بداية نشأتهم حول « فكرة سياسية » جعلتهم أقرب الطوائف الإسلامية في العصر الأموي إلى مفهوم الحزب السياسي

---

(١) راجع أخبارهم في الجزء الثاني من الكامل للمبرد . وتاريخ الشعر السياسي لأحمد الشايب . وفجر الإسلام لأحمد أمين .

الذي يحارب خصومه في سبيل هدف واضح وفهم خاص للحكم ورأي الدين فيه . فهم لم يعتمدوا في دعوتهم على انتماء ديني كالهاشميين ، ولا على انتماء قبلي كالأمويين ، ولا نزعة إقليمية كالزبيريين ، بل جمعهم – على اختلاف قبائلهم وأفرادهم بين يمنية ومضرية وموال – رأي واحد في الخلافة هو أنها شورى بين المسلمين جميعاً لا فضل لعربي فيها على عجمي إلا بالتقوى ولا حقّ فيها لقبيلة دون أخرى ، كما جمعهم إيمان واحد بأن أمور الحكم ونظمه لم تكن تسير وفق مقتضيات الشريعة في التقوى والعدالة والمساواة . وقد تختلف طوائفهم في وسائل الإصلاح وأساليب الرفض ما بين محارب وقاعد ، لكنهم جميعاً يتفقون في تلك النزعة الدينية المسيطرة المتطلعة إلى صورة من الحكم الاسلامي « المصفّى » من كل شوائب الرغاب الدنيوية التي يمكن أن تحيد بالحاكم عن طريق الحق والدين .

وشعرهم يعكس حياتهم السياسية بجانبيها الفكري والعسكري ، ويمتزج فيه التأمل والزهد بالفداء والتضحية والاستشهاد في ميادين القتال ، مع مسحة غالبة من الحزن الشجي لمصارع إخوانهم في كل حين وفي كل أرض .

ولم يكن الخوارج شعراء في المقام الأول ، بل كانوا مناضلي سياسة وحرب ، تجيش نفس أحدهم بالشعر قبيل معركة أو أثناءها أو عقبها فيصور بلاءه وبلاء إخوانه ويعبر عن أساه لمن لقي حتفه منهم . وقد يتأمل في ذلك المقام أو في غيره أحوال الحياة والمجتمع بتلك النظرة الزاهدة التي تقترب في كثير من الأحيان إلى ما يشبه التصوف وإن لم تفقد وجهها الإيجابي في الحرب والرفض والمقاومة .

ولسنا نجد من بينهم من يمكن أن يعد من « شعراء » ذلك العصر إلا الطرماح بن حكيم وعمران بن حطان ، لكن ما قاله الأول من شعر مذهبي لا يكاد يتجاوز بضع قصائد ، وما بقي من شعر الثاني قدر قليل لا يبلغ به وضع شاعر يفرغ لقول الشعر .

لذلك لا نستطيع أن نلتمس في شعر الخوارج من الظواهر الفنية ما نجده عند غيرهم من « الشعراء » ، إذ كان شعرهم في أغلبه نفثات تلقائية قصيرة لا مجال فيها لكثير من « التفنن » أو الإبداع . على أنه مع ذلك يستعيض عن الموهبة — في كثير من الأحيان — بحرارة العاطفة ونفاذ الرأي ، وإن اقترب أحياناً أخرى من النظم الذي يفتقد الموهبة الشعرية الحقة .

فقد نصادف عند بعضهم مقطوعات ذات نفحة شعرية واضحة وسمات فنية من التشبيه والمجاز والتجسيم تقترب بالصورة الشعرية إلى ما نعهده عند الموهوبين من شعراء ذلك العصر ، كتلك المقطوعة من شعر قطري بن الفجاءة [1] :

يا رُبَّ ظِلِّ عُقَابٍ قد وقيتُ بها ... مُهرى من الشمس ، والأبطال تجتلدُ
وربَّ يومِ حمىً ، أرعَيْتُ عقوتَه ... خيلي اقتصارا ، وأطراف القنا قِصَدُ
ويوم لهو لأهل الخفض ، ظَلَّ به ... لهوى اصطلاءَ الوغى ، أو ناره تَتَقِد
مشهراً موقفي ، والحرب كاشفة ... عنها القناعَ ، وبحر الموت يلتطم
وربَّ هاجرةٍ تغلي مراجلُها ... مَخَرْتُها بمطايا غارة تَخِد
تجتاب أوديةَ الأفزاع آمنةً ... كأنّها أُسُدٌ تقتادها أُسد
فإن أمُتْ حتف نفسي لا أمت كمداً ... على الطعان ، وقصْرُ العاجز الكمد
ولم أقل : لم أساقِ الموتَ شاربَه ... في كأسه ، والمنايا شُرَّع وُرُد

وقد نجد عندهم مقطوعات لا تتجاوز في فنها التعبير الصريح المباشر ، وإن غطى عليه شيئاً ما ، صدق الشعور وحماسة الإيمان ، كتلك المقطوعة المعروفة من شعر قطري نفسه [2] :

أقول لها ، وقد طارت شعاعاً ... من الأبطال ، ويحك لن تراعى !

---

(١) شعر الخوارج ص ٤٢ .

(٢) المرجع السابق .

فإنك لو سألتِ بقاءَ يومٍ على الأجل الذي لك ، لم تطاعي
فصبراً في مجال الموت صبرا فما نيلُ الخلود بمستطاع
ولا ثوبُ البقاء بثوب عزٍّ فيطوى عن أخي الخَنَع اليراع
سبيل الموت غاية كل حيٍّ فداعيه لأهل الأرض داعي
ومن لا يُعْتَبط يسأم ويَهْرَم وتُسْلمه المنون إلى انقطاع
وما للمرء خير في حياة إذا ما عُدَّ من سقط المتاع

والحق أن هؤلاء الشعراء المقلين قد نبذوا سبيل كبار الشعراء في ذلك العصر ورفضوا ما كانوا يرون من ارتزاقهم بالشعر وسيرهم في ركاب الخلفاء والأمراء والولاة والقواد والسراة . وأدانوا ذلك السلوك من موقفهم الديني الذي منه انطلقت آراؤهم وألوان سلوكهم . ولعل أبلغ تعبير عن هذا الموقف قول عمران بن حطان مخاطباً الفرزدق :[1]

أيّها المادحُ العبادَ ليُعْطَى : إنّ لله ما بأيدي العباد !
فاسأل اللهَ ما طلبت إليهم وارجُ فضل المقسِّم العوّاد
لا تَقُل في الجواد ما ليس فيه وتسمّي البخيل باسم الجواد !

لهذا كان من الطبيعي أن ينبذوا أيضاً ذلك الإطار التقليدي الذي كان ينظم فيه هؤلاء الشعراء الكبار قصائدهم . فليس في حياة الخارجي مجال لذلك الغزل التقليدي الذي تفتتح به القصائد الطويلة — وهو على أية حال يندر أن يكتب قصيدة طويلة — ولا مجال كذلك للوقوف على الأطلال أو وصف الرحلة البعيدة إلى الممدوح أو الحديث المفصل عن وقائع الجاهلية وأنساب القبائل والآباء والأجداد ومكانهم من الضعة والشرف ، ما دام الشاعر يرفض التفاخر بالأنساب ويرى أن أكرم الناس عند الله أتقاهم .

والحق أن المرأة تتخذ في شعر الخوارج وضعاً جديداً يختلف اختلافاً تاماً

---

(١) شعر الخوارج ص ٢٠ .

عن وضعها في الشعر التقليدي حينذاك . فهي ليست موضوعاً للغزل العاطفي الذي يبث فيه الشاعر أشواقه وحرمانه وفتنته ، بل هي « رفيق سلاح أو كفاح » للشاعر . تخوض معه المعارك أحياناً وتبلي بلاء لا يكاد يقل عن بلاء الرجال ، كما كانت تفعل أم حكيم الفارسة الجميلة زوجة قطري بن الفجاءة ، التي كانت تحارب مع زوجها جنباً إلى جنب وهي ترتجز هذا الرجز البالغ العنف :

أحمل رأساً قد سئمتُ حَمْلَـهُ   وقد ملِلتُ دَهْنَــه وغَسْلَــه

ألا َ فتىً يحمل عنيّ ثقلــه !

وغزالة زوجة شبيب الخارجي التي روّعت الحجاج عند دخولها هي وزوجها لكوفة فتحصن منها وأغلق عليه قصره . « وكانت قد نذرت أن تصلي في مسجد الكوفة ركعتين تقرأ فيهما البقرة وآل عمران ، ففعلت ! » .

وقد تجتذبه إلى الدعوة وتثبت أقدامه في مجال الكفاح كما فعلت جمرة مع ابن عمها وزوجها عمران بن حطان ، على اختلاف ما بينهما في الجمال والدمامة ، فقد سعى عمران أول الأمر ليحوّلها عن مذهبه ، فما زالت به هي حتى أغرته بالخروج [1] .

لذلك يأخذ الحب كما قلنا صورة مختلفة في شعر هؤلاء الشعراء ، وحين يشير الشاعر إلى المرأة في مطلع إحدى مقطوعاته ، لا يلبث أن يقرن بين حبه إياها وحبه الشهادة في سبيل الإيمان والمبدأ ، لا إدلالاً بفروسيته المفردة على طريقة الشعراء الجاهليين في هذا المقام ، ولكن تصويراً لوجه آخر من الحب ينصرف فيه الخارجي ورفاقه عن أهواء الدنيا ومتع النفس وإن كانت جميلة محببة :

لعمرُكَ إني في الحيـــــاة لزاهــدٌ   وفي العيش ، ما لم ألْقَ أمّ حكيمِ

---

(١) راجع تحليلا نفسيا جميلا كتبه الدكتور إحسان عباس في مقدمته القيمة لشعر الخوارج . شعر الخوارج ص ١٠ وما بعدها .

من الخفرات البيض ، لم يُرَ مثلُهـا	شفاءً لذي بثٍّ ولا لسقيـم
لعمرُكَ إني يوم ألطِمُ وجهَهـا	على نائبات الدّهر جدُّ لئيـم
ولو شهدَتْني يومَ دُولابَ أبصرتْ	طعانَ فتىً في الحرب غير ذميم
غداةَ طفَتْ علْماءِ بكرُ بن وائلٍ	وألاّفُهـا من حِميَرٍ وسليم
ومال الحجازيون نحـو بـلادهم	وعُجْنا صدورَ الخيل نحو تميم
فلم أرَ يوماً كان أكثرَ مَقْعَصاً	يمجُّ دماً ، من فائظ وكلـيم [1]
وضاربةٍ خداً كريمـاً على فتىً	أغرَّ نجيبِ الأمهّات كـريم
أصيب بدولابٍ ، ولم تكُ موطنـا	له أرضُ دولابٍ ودير حميـم
فلو شهدَتْنا يوم ذاك ، وخيلُنـا	تبيح من الكفّـار كل حريم
رأت فتيةً باعوا الإلـهَ نفوسَهم	بجنّات عدْنٍ عنده ونعيم [2]

وكذلك يتحدث عمران بن حطان عن زوجته الجميلة « جمرة » فلا يصف محاسنها كما اعتاد الشعراء ، بل يطري ما يعلم من كريم خلقها فيقول :

يا جَمْرَ ، إني ، على ما كان من خُلُقي ،	مُثْنٍ بخلاّت صدق كلها فيكِ
الله يعلمُ أني لم أقُـلْ كذبـاً	فيما علمتُ ، وأني لا أزكّيكِ

على أن للمرأة صورة أخرى في شعر الخوارج تشبه صورتها عند بعض سابقيهم من الشعراء حين كانت تلوم الزوجة زوجها لكرمه وإتلافه ، كالذي نراه كثيراً في شعر حاتم الطائي مخاطباً زوجته ماوية ، أو حين كانت الابنة تلوم أباها لرحيله الطويل الذي تخشى أن يتركها بلا أب ولا عائل . فالشعراء الخوارج كثيراً ما يشيرون إلى محاولة نسائهم أن يثنين من عزمهم على الحرب ، ويزدون عليهن بالحديث عن التفاني في سبيل الإيمان والشهادة ، والتهوين من أمر الدنيا ما دام مآل الإنسان فيها إلى الموت . ومن ذلك قولهم :

---

(١) مقعصا : قتلا . فائظ : ميت . كليم : جريح .

(٢) شعر الخوارج ص ٤٤ .

ـ إن كنتِ كارهةً للمــوت فارتحلي ... ثم اطلبي أهلَ أرضٍ لا يموتونا !
فلستِ واجدةً أرضاً بهــا بشـــر ... إلاّ يروحون أفواجــاً ويغدونـا
إلى القبور ، فما تنفكُّ أربعــــةٌ ... تُدني سريراً إلى لحــد يحثّونـا
ـ تعاتبني عِرْسي على أن أطيعهـا ... وقبلَ سليمىّ ما عصيتُ الغوانيـا
فكُفّيْ سليمي واتركي اللومَ ، إنني ... أرى فتنةً صمّاء تبدي المخازيـــا
فكيف قعــودي والشُّراة كما أرى ... عزينَ يلاقون البلايـا الدواهيـا (1)
ـ أرى أمَّ سهلٍ ما تــزال تَفجّعُ ... تلوم ، وما أدري علامَ تَوجّعُ !
تلوم على أن أمنــح الــوَرْدَ لقحةً ... وما تستوي والوردَ ساعةَ تفزع !
إذا هي قامت حاسرا مُشْمَعِلّـة ... نخيبَ الفؤاد ، رأسُها ما يُقَنّـع
وقمــتُ إليــه باللجــام ميسّراً ... هنالك يجزيني بما كنت أصنع !
ـ تعيّرني بالحرب عرسي ، وما دَرَت ... بأني لها في كل ما أمرت ضــدُّ
لحا اللهُ قوماً يقعدون ، وعندهـــم ... سيوف ، ولم يُخْضب بأيديهم قِـدُّ (2)
ـ وسائلة بالغيب عني ، ولو دَرَت ... مقارعتي الأبطال طال نحيبُهــا
إذا ما التقينا ، كنت أولَ فارس ... يجود بنفسٍ أثقلتْها ذنوبهــا
ـ هاجرتي ، يا بنتَ آل سعــد ... أأن حلبتُ لقحــةً للــورد
جهلتِ من عناقــه المتمـــدّ ... ونظرتي في عِطْفه الأبَــدّ (3)

* * *

والزهد في الحياة قرين الحرب عند الخوارج . وهو زهد يدفعهم إلى طلب الموت حتى ليسعى الشاعر إليه سعياً وتضيق نفسه إذا طالت به الحياة ولم تكتب له الشهادة في وقعة من الوقائع . وكثيراً ما يتخذ الشاعر من هذا الأجل الممتد برغم المخاطر آية يحض بها القاعدين عن القتال خشية القتل :

ـ بَليتُ وأبلاني الجهاد ، وساقني ... إلى الموت إخوانٌ لنـا وأقــاربُ

---

(1) عزين : جماعات .
(2) قد : سير من جلد وهو هنا بمعنى القيد
(3) عناقه : عدوه . عطفه : جانبه .

شَرَيْتُ فلم أقْتَلْ ونازلت لم أصَبْ ... كذاك صروفُ الدهر فينا عجائب !

ـ أحاذر أن أموت على فراشي ... وأرجو الموت تحت ذُرَى العوالي (١)

ولو أني علمتُ بأنّ حتفي ... كحتف أبي بلالٍ لم أبالِ

فمن يكُ همُّه الدنيا فإني ... لها، والله ربّ البيتِ ـ قالي (٢)

ـ أذا العرش، إن حانت وفاتي فلا تكن ... على شرجع يُعْلَى بخضر المطارف (٣)

ولكنْ أحِنْ يومي سعيداً بعُصبةٍ ... يصابون في فجٍّ من الأرض خائفِ

عصائبُ من شتّى، يؤلّف بينهم ... هدَى الله، نزّالون عند المواقف

إذا فارقوا دنياهمُ فارقوا الأذى ... وصاروا إلى موعود ما في المصاحف

فأقتلَ قعصاً، ثم يُرْمَى بأعظمي ... كضِغْثِ الخلا بين الرياح العواصف (٤)

ويصبح قبري بطن نسر مَقيلُه ... دُوَيْنَ السماء، في نسور عوائف (٥)

ـ من كان يكره أن يلقى منيّتَه ... فالموتُ أشهى إلى قلبي من العسلِ

ـ لا يركنَنْ أحدٌ إلى الإحجامِ ... يوم الوغَى، متخوّفاً لحمام

فلقد أراني للرماح دريئةً ... من عن يميني تارةً وأمامي

حتّى خضبتُ بما تحدّر من دمي ... أكنافَ سرجي أو عنان لجامي

ثم انصرفتُ وقد أصبْتُ ولم أُصَبْ ... جذَعَ البصيرة قارح الإقدام (٦)

ـ أقول لنفسي في الخلاء، ألومها : ... هُبِلْتِ، دعيني، قد مللت من العمرِ !

ومن عيشةٍ لا خيرَ فيها دنيئةٍ ... مُذمّمةٍ عند الكرام ذوي الصبر

سأركب حَوْباءَ الأمور، لعلّني ... ألاقي الذي لاقى المحرّقُ في القصر

---

(١) العوالي : الرماح .
(٢) قالي : كاره .
(٣) شرجع : نعش .
(٤) قعصا : قتلا « في المعركة » ضغث : عشب جاف .
(٥) الأبيات للطرماح . شعر الخوارج ص ٩٨ .
(٦) جذع البصيرة : شاب الرأي . قارح الإقدام : مكتمل الشجاعة . والأبيات لقطري بن الفجاءة .
انظر شعر الخوارج ص ٥٤ .

– أحمل رأساً قد سئمتُ حملَه ... وقد مللتُ دهنَه وغسلَه
ألا فتىً يحمل عني ثِقْلَه !.

– أقول لها ، وقد طارت شعاعاً ... من الأبطال . ويحك ! لن تراعي
فإنك لو سألت بقاء يوم ... على الأجل الذي لك ، لم تطاعي
فصبراً في مجال الموت صبراً ... فما نيلُ الخلود بمستطاع
ولا ثوبُ البقاء بثوب عزٍّ ... فيطوي عن أخي الخنعَ اليراع [1]

– إلى كم تُغاربني السيوف ولا أرى ... مُغَاراتَها تدعو إليّ حماميا !
أقارع عن دار الخلود ، ولا أرى ... بقاءً على حالٍ لمن ليس باقيا
ولو قرَّبَ الموتَ القِراعُ لقد أنَى ... لموتيَ أن يدنوَ ، لطول قراعيا
أغادي جِلادَ المُعْلَمين ، كأنني ... على العسل الماذِيِّ أصبح غاديا [2]
ولست أرى نفساً تموت ، وإن دنت ... من الموت ، حتى يبعث الله داعيا
إذا استلبَ الخوفُ الرجالَ قلوبَهم ... حبسنا على الموت النفوس الغواليا
حذارَ الأحاديث التي لَوْمُ غِبِّها ... عَقَدْنَ بأعناق الرجال المخازيا

– دعي اللَّوْمَ ، إنَّ العيش ليس بدائمٍ ... ولا تعجلي باللوم يا أمَّ عاصمِ
فإن عجلتْ منك الملامةُ فاسمعي ... مقالةَ معنيٍّ بحقِّك عالمِ
ولا تعذلينا في الهديّة ، إنما ... تكون الهدايا من فضول الغنائم [3]
فليس بمهدٍ من يكون نهارُه ... جِلاداً ، ويمسي ليله غيرَ نائم
يريد ثواب الله يوماً بطعنةٍ ... غموس كشدق العنبري ابن سالم [4]
أبيت وسربالي دِلاصٌ حصينةٌ ... ومغفرها والسيف فوق الحيازم

---

(١) الخنع : الذليل . اليراع : الجبان . والأبيات لقطري بن الفجاءة . المرجع السابق ص ٤٢ .
(٢) جلاد المعلمين : قتال الأبطال المعروفين .
(٣) كانت زوجة الشاعر قد سألته بعض الهدايا فلم يجد ما يهديه إليها إذ لا وقت ولا مال لمن نذر نفسه للجهاد .
(٤) غموس : نافذة . العنبري ابن سالم : اسم

لقد كان في القوم الذين لقيتُهم   بسابورَ شغلٌ عن بزوز اللطائم
توقّدُ في أيديهمُ زاعبيّةٌ   ومرهفة تفري شؤون الجماجم [1]
اذا انتطحت منّا كراديسُ غادرت   جرائم صرعى للنسور القشاعم [2]
ولم أكُ مشغولاً بسابورَ عنكم   وبالسفح ، إذ تغشى صدور الغواشم

• • •

وكثيراً ما ينتهي الشعراء الخوارج من حض أنفسهم على القتال وطلب الشهادة والاستهانة بأمر الحياة ، إلى ما يشبه الزهد الخالص بعيداً عن معاني الحرب والفداء . زهد يتأمل حال الدنيا ومصائر الإنسان فيخلص إلى الإيمان بأن الحياة عرض زائل وأن الإنسان فيها ظل عابر وألاّ منجى له إلاّ بالإعداد للحياة الباقية الأخرى . ولا شك أن مثل هذا الشعر يمكن أن يعد طليعة لشعر الزهد في العصور التالية وبخاصة عند أبي العتاهية . من ذلك قول عمران ابن حطان [3] :

حتّى متى تسقى النفوس – بكأسها   ريبُ المنون ، وأنت لاهٍ ترتعُ !
أفقد رضيتَ بأن تُعلّل بالمنى   وإلى المنيّة كلَّ يوم تُدفع !
أحلام نُورٍ ، أو كظلٍّ زائلٍ   إن اللبيب بمثلها لا يُخدع
فتزودَنّ ليوم فقرك دائباً   واجمع لنفسك ، لا لغيرك تجمع

وقوله أيضاً :

أرى أشقياء الناس لا يسأمونها   على أنهم فيها عُراةٌ وجُوَّعُ
أراها ، وإن كانت تُحَبُّ ، فإنها   سحابةُ صيفٍ عن قليلٍ تَقَشَّع
كركْبٍ قضوا حاجاتهم وترحلوا   طريقهم بادي العلامة مَهْيَع

وتذكرنا هذه الأبيات بقول الكميت :

(١–٢) البزوز : الثياب . اللطائم : القوافل . زاعبية : رماح . شعر الخوارج ص ٣٦
(٣) شعر الخوارج ص ١٧

أرانا ، على حُبِّ الحياة وطولها ، يجدّ بنا في كل يوم ، ونهزلُ
ونحن بها مستمسكون كأنها لنا جُنَّةٌ ، مما نخاف ، ومَعْقِل

والحق أن هناك مشابه كثيرة بين صور من هاشميات الكميت وصور من شعر الخوارج نابعةً من صدق العقيدة عنده وعندهم ، ومن اتصال المذهبين – على اختلاف في الطبيعة والدرجة – بالمعاني الدينية والانتقاض على « السلطة » ونقد الفساد في الحكم والمجتمع . فالكميت يلوم نفسه ويحاورها ويكشف عن خبيثتها إذ تصده عن المضيّ في الكفاح حتى الشهادة كما يفعل الشاعر الخارجي أحياناً حين تتصارع في نفسه رغبة البقاء ونداء المبدأ . يقول الكميت مشيراً إلى بني هاشم :

تجود لهم نفسي بما دون وثبة تظلّ بها الغربان حولي تحجلُ
ولكنني من علّة برضاهمُ مقاميَ ، حتى الآنَ بالنفس أبخل
إذا سُمْتُ نفسي نصرهم ، وتطلّعتْ إلى بعض ما فيه الذعاف المثمّل
وقلت لها : بيعي من العيش فانيا بباقٍ ، أعزّيها مراراً وأعذل
أتتني بتعليلٍ ومنتّيَ المنى وقد يقبل الأمنيّةَ المتعلّل !

ويقول عمران بن حطان :

إذا ما تذكّرتُ الحياة وطيبها إليّ ، جرى دمعٌ من العين غاسقُ

ويقول عيسى بن عاتك الخطي :

لقد زاد الحياة إليّ حُبّاً بناتي ، إنهنّ من الضعاف !
مخافةَ أن يرَيْنَ البؤس بعدي وأن يشربْن رَنْقاً بعد صاف
وأن يعْرين إن كُسِيَ الجواري فتنبو العينُ عن كرمٍ عجاف
وأن يضطرهنّ الدهرُ بعدي إلى جِلفٍ من الأعمام جاف
فلولا ذاك ، قد سوّمتُ مهري وفي الرحمن للضعفاء كاف !

ويقول الكميت :

فتلك ملوك السوء قد طـال حكمهم — فحتّى مَ ، حتّى مَ ، العَناءُ المطوَّلُ !
رَضُوا بفعال السوء من أمر دينهـم — فقد أيتموا طوراً ، عَداءً ، وأثكلوا
فيا رب ، هل إلاّ بك النصر يُرْتَجى — عليهم ، وهل ، إلاّ عليك ، المعوَّل !

ويقول أبو بلال مرداس بن أدية :

وقد أظهر الجَوْرَ الولاةُ ، وأجمعوا — على ظلم أهل الحق بالغدر والكفر
وفيك إلهي ، إن أردتَ ، مُغَيِّـر — لكل الذي يأتي إلينا أبو صخـرَ
فقد ضيّقوا الدنيـا علينـا برحبهـا — وقد تركونا لا نقرّ مـن الذُعـر
فيا ربّ ، لا تُسْلم ولاتَكِلْ للـرّدَي — وأيّدْهمُ يا ربّ بالنصر والصبر

وإذا كان مصرع الحسين في كربلاء قد أصبح عند الهاشميين والشيعة رمزاً دائماً للتضحية والشهادة في سبيل الحق ، ومنبعاً لكثير من الشعر المذهبي الذي تمتزج فيه الثورة بالحزن والندم ، فقد أصبحت موقعة النهروان التي دحر فيها عليّ بن أبي طالب جموع الخوارج ، رمزاً حياً باقياً لتلك المعاني في نفوسهم . كما أصبح من قتل منهم في تلك الواقعة وغيرها من الحروب — وبخاصة أبو بلال مرداس بن أدية — أعلاما في الفداء والشهادة ونبعاً لشعر يشبه إلى حد كبير في ثورته وحزنه شعر العلويين . على ما بين الطائفتين من تناقض سياسي . وفي هذا المجال أيضاً نرى مشابه بين شعر الكميت وشعر الخوارج . يقول الكميت مشيراً إلى مصرع الحسين :

ومن عجَبٍ لم أقْضِه أن خيلَهـم — لأجوافها تحت العجاجة أزْمَـلُ [1]
هماهِمُ بالمستلئميـن عوابسٌ — كحِدْآن يوم الدَّجْن ، تعلو وتَسْفل
يحلّئْن عن ماء الفرات وظلِّـه — حُسيناً ، ولم يُشْهَر عليهنّ مُنْصَل [2]
كأنّ حُسيناً والبهاليلَ حولـه — لأسيافهم ما يختلي المتبقّـل [3]

---

(١) أزمل : صوت .
(٢) منصل : سيف .
(٣) كأنهم بقل مباح .

يخُضْن به من آل أحمدَ في الوغـي دماً ظلَّ منهم كالبهيم المحجّلُ [1]
فلم أر مخذولاً أجلَّ مصيبـــةً وأوْجَبَ منه نصرةً حين يُخـــذل
يصيب به الرّامون عن قوس غيرهـم فيا آخِراً أسدى له الغَيَّ أوّل !
تهافَتَ ذِبّانُ المطامـــع حولـــه فريقان شتى : ذو سلاح وأعـــزل
إذا شرعت فيه الأسنّـــةُ كبّـــرت غواتُهُم من كل أرْبٍ . وهلّلوا

ويقول عمران بن حطان يرثي أبا بلال مرداس بن أدية :

يا جمْرَ ، قد مات مرداسٌ وإخوتُه وقبل موتهمُ مـــات النبيّونـــــا
يا جمر ، لو سلمت نفسٌ مطهّـــرة من حادث لم يزل ، يا جمر ، يُعيينا
إذن لدامت بمـــرداس سلامتُـــه وما نعاه بذات الغصن ناعونـــــا
نفسي فداؤك من مُلْقىً بمهمَلـــةٍ لم يصبح اليوم في الأجداث مدفونا
تركتنا كيتامى بـــاد والدهـــــم فلم يروا بعده خفضاً ولا لينـــا

ويقول :

يا عينُ بكّي لمرداسٍ ومصرعـــــه يا ربِّ مرداسٍ الحقني بمرداسِ
تركتني هائمـــاً أبكـــي لمـــرزأةٍ في منزلٍ موحشٍ من بعد إيناس
أنكرتُ بعدك ممن كنت أعرفـــه ما الناس بعدَك يا مرداسُ بالناس !

لذلك لم يكن غريباً أن تقوم بين الكميت شاعر الهاشميين ، والطِّرماح شاعر الخوارج ، تلك الصداقة الحميمة التي نوّه بها مؤرخو الأدب ودارسوه على اختلاف انتمائهما المذهبي ، والقبلي أيضاً ، إذ كان الكميت مضريـا والطرماح يمنيا من طيء . فلعلَّ هذا التفاني في العقيدة قد وحّد بين قلبيهما ، إلى جانب ما يعطف القلوب والنفوس من أسباب أخرى للصداقة والمحبة .

* * *

ويرسم هؤلاء الشعراء للخوارج صوراً كثيرة في تهجدهم وتلاوتهـــم

---

[1] أي ظل المحجل كالبهيم الأسود .

وصيامهم وصلاتهم تقرّب بهم إلى حد كبير – كما أسلفنا – من النساك والمتصوفين ، لكنهم يقرنونها دائماً بالاستعداد للجهاد واستشراف الموت في سبيل العقيدة . من ذلك قول عيسى بن عاتك الخطي [1] :

ألاَ في الله ، لا في الناس ، شالت بداودٍ وإخوتِه الجذوعُ [2]
مضوا قتلاً وتمزيقاً وصلباً تحوم عليهمُ طيرٌ وقوع
إذا ما الليل أظلم كابدوه فيُسْفر عنهمُ وهمُ ركوع
أطار الخوفُ نومَهمُ فقاموا وأهلُ الأمن في الدنيا هُجوع [3]
يعالون النحيبَ إليه شوقاً وإن خفضوا فربُّهمُ سميع

وقول عمرو القنا بن عميرة العنبري [4] :

فحسبي من الدنيا دِلاصٌ حصينةٌ وأجردُ خوّار العِنان نجيبُ
أجاهد أعدائي إذا ما تتابعوا وأُدْعَى بإسمي للهدى فأجيب
معي كل أوّاهٍ برى الصومُ جسمَه ففي الجسم منه تَنَهْكةٌ وشحوب

وقول عمر بن الحصين العنبري [5] :

في فتيةٍ صبروا نفوسهمُ للمشرفيّة والقَنا السُّمرِ
متأهبون لكل صالحةٍ ناهون من لاقَوْا عن النُّكْرِ
إلاّ تجيئهمُ فإنهمُ رُجُفُ القلوب بحضرة الذّكر
متأوّهون كأن جمرَ غضىً للموت بين ضلوعهم يسري
تلقاهمُ ، إلاّ كأنّهمُ لخشوعهم صدروا عن الحشر
فهمُ كأنّ بهمْ جوًى مرضٍ أو مسّهمْ طرَفٌ من السحر

(١) شعر الخوارج ص ١٢ .
(٢) يريد الشاعر أنهم يصلبون على جذوع الشجر في سبيل الله لا في سبيل الناس .
(٣) الخوف هنا خوف الله .
(٤) شعر الخوارج ص ٣٨ .
(٥) المرجع السابق ص ٨٤ .

لا ليلُهم ليـــلٌ فيلبسهـــمْ	فيه غواشي النـوم بالسُّكـر
إلاّ كـذا خُلَسـاً وآونـةً	حَذَرَ العقاب ، فهمْ على ذعر
كم من أخٍ لك قد فُجعتَ بـه	قـوّام ليلتِـه إلى الفجـر
متأوِّهـاً يتلـو قـوارعَ مـن	آي الكتاب ، مفرَّحَ الصـدر
نَصِبٌ تجيش بناتُ مهجتـه	م الخوف ، جيّشَ مُشاشة القدر
ظمـآنَ وَقْـدَةَ كـلِّ هاجرةٍ	ترّاكَ لذّتـه على قـدْر
ترّاكَ مـا تهـوى النفـوس إذا	رَغِبُ النفوس دعا إلى المزرى
ومبرّأً مـن كـل سيئـة	عفَّ الهـوى ذا مِرّة شَزْر
والمصطلي بالحـرب يَسْعَرهـا	بغبارهـا ، في فتيـةٍ سُعُر

* * *

ومن الطبيعي أن يكون من بعض مظاهر هذه النزعة إلى الزهد ميل هؤلاء الشعراء إلى تضمين كثير من المعاني القرآنية – بألفاظها في كثير من الأحيان – على نحو يتجاوز التأثر المألوف بالقرآن عند سائر شعراء ذلك العصر . وقد كان هذا التضمين أيسر على شعراء الخوارج منه على غيرهم إذ كان جلّ شعرهم على مستوى واحد من « السلامة » و « عصرية » المعجم ، ليس فيه من الألفاظ الغريبة والصور الجاهلية ما يصعب معه أحياناً تناسب العبارة القرآنية مع الصورة الشعرية . ومن أمثلة هذا التضمين قول الحسن بن عمرو الإباضي :

إذا ما خلوتَ الدهرَ يوماً فلا تقـل :	خلوتُ ، ولكن قل : عليّ رقيبُ
ولا تحسبَنّ الله يغفـل ساعـةً	ولا أنّ ما يخفى عليه يغيـب

وقول الطرماح بن حكيم :

عجباً ما عجبتُ للجامع المال يباهي بـه ويرتَفِدُهْ
ويُضيع الذي يصيّره الله إليه ، فليس يعتقـده
يومَ لا ينفع المُخْوِلَ ذا الثروة خِلاّنـه ولا ولـده
يومَ يؤتَى به ، وخصماه وسط الجنّ والإنس رجلُه ويده
خاشعَ الصوت ليس ينفعه ثَمَّ أمانيُّه ولا لَدَده

صور من الطبيعة والحيوان

رأينا في الدراسة السابقة كيف ارتبط الشعر الأموي بتقاليد الشعر الجاهلي في كثير من أطره وتجاربه وصوره . والحق أن أية دراسة لشعر ذلك العصر لا تكتمل وتعمق إلاّ إذا ربطت بينه وبين تراثه السابق ووازنت بين عناصر التقليد والتجديد فيه ، وبين ما هو رصيد عام مشترك وما يتميز به اتجاه شعري خاص أو موهبة شعرية مفردة . ولعل صور الطبيعة والحيوان هي أقوى تلك الروابط وأكثرها امتداداً بين الشعر الجاهلي والشعر الأموي . وربما كان ذلك لأن في الطبيعة من الثبات والدوام ما ليس في أحوال المجتمع وأنماط الحضارة ، ولأن صور الطبيعة والحيوان كانت من أبرز تقاليد الشعر الجاهلي وأكثرها اكتمالاً وأحفلها بالأنماط المواتية للشاعر المقلد .

والناظر في تلك الصور الجاهلية يلفته منها أنها قل أن تحفل بالمنظر الطبيعي في ذاته فتستقصي أجزاء الصورة أو تختار منها جانباً تبرزه في عمق وتفصيل ، أو تمزج بينه وبين إحساس الشاعر مزجاً واضحاً ممتداً كما نجد مثلاً في شعر الطبيعة عند الرومانسيين .

فالطبيعة عند الشاعر الجاهلي تكاد تكون — في أغلب الأحوال — « خلفية » لحركة الإنسان والحيوان وما تتضمن من صراع بين الحياة والموت وما توحي به من قدرة أو جمال أو تناسق أو عجز أو قبح أو غير ذلك من المشاعر والمعاني .

ولا نكاد نجد من لوحات الطبيعة الخالصة في الشعر الجاهلي إلا مقطوعات

مفردة أو أجزاء من قصائد طويلة يخلص الشاعر إليها – في الأغلب – عن طريق التشبيه ، كأن يقرن جمال صاحبته وطيب رياها بروضة جادها الغيث أو جرت فيها الجداول فنما عشبها وتفتحت أزهارها وحملت إليه الصبا عطرها الزكي ، أو يثني على كرم ممدوحه فيصف نهراً أو بحراً أو مطراً غزيراً أو سيلاً عنيفاً مهوّنا من شأنه – على جلالته – إذا قيس بكرم ذلك الممدوح .

ونلاحظ في تلك الصور الطبيعية القليلة أن الشاعر يرصدها في أغلب الأحوال وهي متغيرة حافلة بالحركة . وقد تكون الحركة من عناصر الطبيعة نفسها كالرياح والأمطار التي تطمس الدمن وتجلوها ، والرعود والبروق والتدفق الذي يصحب السيل ، والسراب الذي يعلو الهضاب والآكام أو تسبح فيه الآكام والهضاب ، وأشعة الشمس التي تنصبّ في الهاجرة على الحصى والرمال وضوء الصباح الذي يشق غياهب الظلام ، وغير ذلك من العناصر المتحركة . وقد تكون الحركة في تلك الصور الطبيعية حركة حيوان أو إنسان ، كالعين والآرام التي تمشي « خلفة » في الطلل ، أو الكاتب الذي يجدّ ما بليَ من الكتابة كما تفعل الريح بالدمن ، أو الذباب الذي يخلو بالروضة « هزجاً يحك ذراعه بذراعه » أو لمع يدي إنسان وراء كلة كأنه وميض برق أو غير ذلك من حركة الإنسان والحيوان .

وأبيات امرىء القيس المعروفة في وصف الليل نموذج للجمع بين هذين اللونين من عناصر الحركة في الطبيعة والأحياء . فهو تارة يقرن الليل بموج البحر وبالسُّتُر المرسلة ، وتارة يقرنه بحركة البعير في تمطيه الممتد وجثومه الثقيل . ولعل أبرز وجوه هذا الولع بالحركة وصفهم للسيل بكل ما فيه من تدفق وعنف وما يصحبه من برق ورعد . والشاعر في هذا الوصف يرصد العاصفة من بعيد وكأنه يريد أن يطلق لخياله العنان – دون أن يقيده برؤية واقعية – لكي يجسّم فيها كل ألوان الحياة والحركة أو يستشف وراءها معاني من الحنين إلى المجهول البعيد :

ـ أصاح ترى برقاً أريك وميضه كلمع اليدين في حبيّ مكلّل
قعدتُ له وصحبتي بين ضارج وبين العُذَيب ، بُعدَ ما متأمّلي !

امرؤ القيس

ـ أرقتُ ، وأصحابي قعودٌ بربوةٍ ،
لبرقٍ تلالا في تهامةَ لامعِ
يجدّ فيستشري ، كأنّ وميضه
وميض سيوفٍ في أكفٍّ قواطعِ
قعدتُ له ذات العِشاء فلم أنم
لدى مَرْقَبٍ من هضْب نخلةَ فارع
وقلت : تأمّلْ ، صاحِ ، أين مَصابه
أجاد على ذي فَرْتَنا فالفوارع ؟

النابغة

ـ إني أرقت ، ولم تأرق معي ، صاحِ لمستكفٍّ بُعَيْدَ النوم لوّاح
يامَنْ لبرقٍ أبيت الليلَ أرقبُه مِن عارضٍ كبياض الصّبح لمّاح !
دانٍ مُسِفٍّ فُوَيق الأرض هَيْدَبُه يكاد يدفعه من قام بالراح !

أوس بن حجر

يا من يرى عارضاً قد بتُّ أرقبُه كأنما البرقُ في حافاته الشُعَل !
له ردافٌ وجوزٌ مُفْأم عَمِلٌ منطّق بسجال الماء متّصل
لم يُلهِني اللهوُ عنه حين أرقبه ولا اللذّاذةُ من كأسٍ ولا الكسَلُ
فقلت للشَّرْبِ في دُرْنَى ، وقد ثَمِلوا : شيموا ، وكيف يشيم الشارب الثمِل !
برقاً يضيء على أجزاع مسقطه وبالخَبيّةِ منه عارضٌ هَطِل

الأعشى

ـ أصاحِ ترى بريقاً هبَّ وَهْناً		كمصباح الشّعيلة في الذُّبالِ
أرِقْتُ له ، وأنجدَ بعد هَدْء		وأصحابي على شُعَب الرِّحال
يضيء ربابه في المزن حُبْشاً		قياماً بالحراب وبالإلال [1]
كأنّ مُصفّحات في ذُراه		وأنواحاً عليهنّ المآلي [2]
فأفرغ في الرّباب يقود بُلْقاً		مجوّفةً تذبُّ عن السّخال

لبيد

وهذا الرصد البعيد يتيح للشاعر أن يمضي ـ في خياله وظنه ـ مع رحلة العاصفة المطيرة إلى آفاق بعيدة متباينة متوهماً ما تركته من آثار وما حفلت به من حركة . وهو كثيراً ما يمضي في مثل هذه الرحلة المتخيلة مع مظهر آخر من مظاهر الحركة المقرونة بالمأساة في حياة الصحراء ، إذ يرمي ببصره وراء أحبّائه الراحلين حتّى إذا غابوا عن عينه في ثنايا الكثبان والوهاد رمى بخياله وراءهم ، فرآهم ـ بعين الظن والخيال ـ ظاعنين أو محلّين في هذا المكان أو ذاك ، مستعيناً بحواره مع صاحبه لكي يضفي على الوهم ظل الحقيقة وعلى الظن شيئاً من اليقين :

ـ تبصّرْ خليلي : هل ترى من ظعائنٍ		تحمّلْنَ بالعلياء من فوق جُرثُم ؟
علَوْن بأنماط عتاق وكلّة		وِراد حواشيها ، مشاكهةِ الدّم
بكَرْن بكوراً ، واستَحَرْن بسُحْرةٍ		فهنّ لوادي الرسّ كاليد للفم
جعلن القنّان عن يمين ، وحزْنَه		ومَنْ بالقنان من مُحِلٍّ ومحرم

زهير

ـ تبصّرْ خليلي ، هل ترى من ظعائن		يمانية ، قد تغتدي وتروحُ ؟
كقوْم سفين في غوارب لُجّة		تكفّئها في وسْط دجلةَ ريح

عبيد بن الأبرص

---

(١) الرباب : السحاب. الالال : الحراب .
(٢) مصفحات : إبل فصلت من أولادها . أنواح : نائحات. المآلي : الخرق التي تحركها النادبات في أيديهن .

فإذا أعوز الشاعر الصاحب الحميم توجّه بالسؤال إلى الطلل ، سائلاً إياه عن طريق الأحباء الراحلين :

ألا عِمْ صباحاً أيها الرّبع وانطِقِ	وحدّثْ حديثَ الرَّكب إن شئت واصدقِ
وحدّثْ بأنْ زالت بليلٍ حمولهم	كنخلٍ من الأعراض غيرِ مُنَبّقِ [1]
جعَلْن حوايا واقتعَدْن قعائدا	وحَفّفْنَ من حَوْل العراق المنمّق [2]
وفوق الحوايا غِزْلةٌ وجآذرٌ	تضمخنّ من مسك زكيٍّ وزنبق
فأتبعتُهم طرفي وقد حال دونهم	غواربُ رملٍ ذي ألاءٍ وشِبْرِقِ [3]
على إثر حيٍّ عامدين لنيّةٍ	فحلّوا العقيقَ أو ثنيّةَ مُطْرِقِ

امرؤ القيس

• • •

وحين يصف الشاعر الجاهلي الحيوان ، يلتفت كذلك إلى الحركة المقرونة ببعض الدلالات والرموز . فإلى جانب ناقته – التي هي المحور الأول لوصفه – يحتفل الشاعر بتصوير كثير من حيوان الصحراء وطيورها متخذاً منها – في الأغلب – وسيلة لتجسيم الصراع بين الحياة والموت في إطار من الحركة الممتدة المتراوحة بين الرقة واللين والأمن ، والعنف والضراوة والفزع .

أكان هذا الاحتفال الظاهر بالحركة لأنها عند الشاعر علامة الحياة في الصحراء الساكنة المنبسطة والمناظر الممتدة الرتيبة ؟ أم كان انعكاساً لحياة البدوي الدائبة الحركة والرحيل ؟ أم هو تعبير تلقائي عن ذلك القلق والتوفّز في نفوس العرب قبيل الإسلام ، وهم يستشرفون بضمائرهم عالماً أكثر استقراراً ، ورحلةً أجلَّ غاية ، وقد كادت تكتمل لهم ملامح الشعب وسمات القومية ؟

---

(١) الأعراض : قمم الأشجار . غير منبق : غير صغير الثمار

(٢) الحوايا : ج حوية أي حشية .

(٣) الألاء والشبرق : نوعان من الشجر .

أغلب الظن أنه كان وليد تلك المعاني البيئية والنفسية والحضارية جميعاً ، ومعاني أخرى قد يهتدي إليها الباحث إذا أطال النظر في حياة العرب حينذاك .

* * *

والشاعر في تصويره للصراع بين الحياة والموت من خلال وصف الحيوان ، يبرزه على مستويات ثلاثة : مستوى يتكافأ فيه جانبا الصراع في معركة ضارية ، تنتصر فيها إرادة الحياة في أغلب الأحيان ممثلة في ذلك الثور الوحشي الذي زودته الطبيعة بسلاح ماض وقدرة فائقة على القتال يقهر بها تدبير الصياد ويصرع بها كلابه . ومستوى تنتصر أيضا فيه إرادة الحياة في كثير من الأحيان لكن بأسلوب آخر هو الفرار من الموت بدلاً من مواجهته ، ويتمثل في قطيع من حمر الوحش لا تكاد تحس نبأة الصياد أو قوسه أو كلابه حتى تولي الأدبار ناسجة وراءها ملاءة من الرمال والغبار تحجبها عن عين الموت ؛ وقد يستطيع الموت أحياناً أن يظفر بواحد منها تخلف أو خانته قواه أو حانت منيته . وقد تتمثل النجاة بالقدرة على الفرار في قطاة تسبق الأجدل بخفق قوادمها وحسن روغها وحبها للحياة .

أما المستوى الثالث فحيث تقع المأساة ويقهر الموت إرادة الحياة عند الظبية الأم الرائمة ، أو الطلا العاجز الذي ينتظر عودة الأم باللبن والحنان ، أو البقرة التي انخذلت عن قطيعها فأصبحت لقمة سائغة في فم السباع والذئاب .

ولكل من المستويات الثلاثة أسلوبه وصورته الخاصة عند الشاعر الجاهلي ، نؤثر أن نؤجل الحديث عنها حتى نصلها بأسلوب الشعراء الأمويين وطرائق تصويرهم في مثل تلك التجارب .

* * *

ويسير الشعراء الأمويون على سنة الجاهليين ، فلا يلتفتون كثيراً إلى مناظر الطبيعة إلا في أبيات متناثرة تكون معالم للزمان أو المكان أو مسرحاً لأحداث الفراق والرحلة والصيد أو مظهراً لبعض الخلجات النفسية للإنسان أو

الحيوان . وهم يحتفون – كأساتذتهم – بالحركة في كل شيء ، وإذا التفتوا أحياناً إلى الأشياء في سكونها فلكي يقارنوا بينها وبين الحياة والحركة .

ويتفرد ذو الرمة من بين هؤلاء الشعراء جميعاً بما يبدو في شعره من ولع – يكاد يبلغ حد العشق – بألوان الحياة في الصحراء ، فلا تكاد حواسه الراصدة ووجدانه اليقظ تفلت مظهراً من مظاهر تلك الحياة دون ان تحيله إلى صورة شعرية أو جانب من صورة . والشاعر يرصد تلك الحياة خلال رحلته الدائمة على ظهر ناقته ، لا لكي يبلغ بها الممدوح شأن أغلب شعراء ذلك العصر [1] ، بل لكي « يعيش » تلك الرحلة و « يستمتع » بشقائها ويرقب صراع الحياة والموت من خلالها ،ويذكر بها رحلة « ميّ » وفرقتها ، ويلم به في لياليها المظلمة الطويلة طيفها الزائر ، ويعرض له فيها من جميل المها وأنيق الظباء ما يذكره بأناقة « مي » وجمالها .

فذو الرمّة شاعر عاشق يمكن أن يعدّ من بين العذريين لولا ما في أغلب صوره العاطفية من « فحولة » في الأسلوب تباعد بينه وبين أساليبهم «البسيطة » ومعجمهم الشعري المألوف ، وإن كان يرق في بعض الأحيان حتى يقرّب منهم إلى حد كبير .

ولا تبدو ميّ في شعر ذي الرمة ، كمعشوقة الشاعر العذري ، مجرد امرأة جميلة بعينها تدور حولها مشاعره بالفشل والحرمان ، بل تبدو كأنها « شوق مطلق » و « حنين مجرد » يراودان عواطف الشاعر وخياله في رحلة دائبة سعياً وراء ذلك الحب المطلق الذي لاينِي يفلت من بين يديه .

وما أكثر ما يتابع الشاعر أظعان ميّ بعينه حتى إذا اختفت تابعها بخياله ، وما أكثر ما يندفع هو الآخر في رحلة مماثلة حافلة بالعناء ، تشدها إلى رحلة ميّ سوانح المها والظباء بالنهار ، وأحاديث السمر وأطياف الأحلام بالليل :

---

(١) يشارك ذو الرمة الشعراء أحياناً في الرحلة إلى الممدوح لكن ذلك لا يطغي على الروح الفنية للقصيدة ، ولا يبدو ظاهرة متكررة في شعره .

– ذكرتُكِ إذ مرّت بنا أمُّ شادن أمامَ المطايا ، تشرئبُّ وتسنح
من المؤلِفاتِ الرّملَ ، أدْماءُ حرَّةٌ شعاعُ الضّحى في متنها يتوضّح
تغادر بالوعساء ، وعساءِ مُشْرِف طَلاً ، طرفُ عينيها حواليْه يلمح[1]
رأتنا كأننا قاصدون لعهدها به ، فهي تدنو تارةً وتَزْحزح[2]
هيَ الشِّبْهُ أعطافاً وجيداً ومقلة ومَيّةُ أبهى بعدُ منها وأملح !
– وأروعَ مِهْيامِ السُّرى كلَّ ليلةٍ بذكر الغواني ، في الغناء المواصِلِ
جعلتُ له من ذكر ميٍّ تَعِلّةً وخرقاءَ ، فوق الواسجات المواطل[3]
إذا ما نَعَسْنا نَعْسةً ، قلت : غَنِّنا بخرقاءَ ، وارفع من صدور الرواحِل
– ألاَ طرقت ميٌّ هَيوماً بذكرها وأيدي الثريا جُنَّحٌ في المغارِبِ
أخا شُقّةٍ ، زولاً كأن قميصه على نصل هنديٍّ جُراز المضارب[4]
سرى ثم أغفى وقعةً عند ضامرٍ مطيّة رحّال كثيرِ المذاهب
بريح الخُزامى هيّجتها ، وخبطةٍ من الطلّ ، أنفاسُ الرياح اللواغب

وما أكثر ما يلح الشاعر على وصف ناقته ونوق أصحابه وما تعانيه من عذاب الرحلة الشاقة الطويلة ، وما أكثر ما يصور نفسه وقد توسد ذراع راحلته بالليل ، أو نام إلى جانبها ، وكأنما هو وهي شخص واحد ، وكأنه حين يصف عذاب الراحلة إنما يتحدث عن نفسه . لذلك يقرن حاله بحالها وحنينه إلى حنينها في صورة مألوفة في الشعر الجاهلي الأموي لكنها عند ذي الرمة أكثر تفرداً وأفصح دلالة :[5]

---

(١) الطلا : ولد الظبية .

(٢) كأننا قاصدون لعهدها به : أي كأننا متجهون إلى المكان الذي خلفته فيه .

(٣) الواسجات المواطل : الإبل السريعة .

(٤) شقة : سفر بعيد . زولا : خفيفا . جراز : قاطع .

(٥) الديوان ص ٥٩ . برح : عذاب وشدة . لزت كراعه : قيدت ساقه . تقاذفن أطلاقا : أي رحلن عنه يتلو بعضها بعضا . قارب خطوه عن النود تقييد : منع القيد انطلاقه وراء رفاقه من الإبل . قاضبه : قاطعه .

— متى تظعني يا ميّ عن دار جيرة | لنا والهوى برْحٌ على من يغالبه
أكُنْ مثلَ ذي الألاّف لُزّتْ كُراعهُ | إلى أختها الأخرى ، وولىّ صواحبه
تقاذَفْن أطلاقاً ، وقاربَ خطوَه | عن الذَّوْد تقييدٌ ، وهُنّ حبائبه !
نأيْنَ ، فلا يسمعْنَ ، إنحنّ ، صوته | ولا الحَبْلُ منحلٌ ، ولاهو قاضبُه

* * *

وإذا كانت الرحلة هي الحركة الكبرى لدى الشاعر ، فإن كل شيء يبدو لعينه أو وجدانه في حركة على نحوٍ ما [1] . فالطلل — كما رأينا في الشعر الجاهلي — يبدو برغم أنه رمز للخواء حافل بالحركة أو بالتناقض بينها وبين السكون :

— ديار لميٍّ ، أصبح اليومَ أهلُها | على طيّة زوراءَ شتّى شعوبُها
وهبّت بها الأرواح حتّى تنكّرت | على العين نكباواتُها وجنوبُها
— ولم يبقْ منها غيرُ آريّ خيمة | ومستوقدٌ بين الخصاصات هامدُ
أقامت به خرقاء حتى تعذّرت | من الصيف أحباس اللّوى والفراقد
وجال السّفا جوْلَ الحباب وقلّصت | مع النجم عن أنف المصيف الأبارد
وهاجت بقايا القُلقُلانِ وعطّلت | حواليّهُ هُوج الرياح الحواصد [2]
— يا دارَ ميّة ، لم يترك لنا علَماً | تقادُمُ العهد ، والهوجُ المراويدُ [3]
سُقياً لأهلك ، من حيٍّ تقسّمهم | ريبُ المنون وطيّاتٌ عباديد
— ألا يا دارَ ميّة بالوحيدِ | كأن رسومها قِطع البُرودَ

(١) سبق إلى ملاحظة هذه الظاهرة الدكتور يوسف خليف في كتابه عن ذي الرمة . ثم كيلاني حسن سند في كتابه عن الشاعر .

(٢) الديوان ص ١٧٠ . أحباس اللوى : الماء المحتبس في ذلك المكان . السفا : شوك .
ومعنى البيت : أن النبات قد جف في الصيف فأطارت الريح سفاه بعد أن ذهب البرد بظهور نجم الصيف . القلقلان : ثمر . حواليه : ما أثمر منه .

(٣) الديوان ص ١٨٢ . علما : أي دليلا نعرفها به . الهوج المراويد : الرياح التي تذهب وتجيء .

سقاك الغيث أوّلــه بسَجْــل كثيرِ الماء ، مرتجزُ الرعــود .
ـ ألا يا اسلمي يا دار ميٍّ على البِلى ولا زال منهلاً بجرعائك القطْــرُ
وإن لم تكوني غيرَ شــامٍ بقفــرةٍ تجرُّ بها الأذيالَ صيفيّةٌ كُدْرُ

والرّحل عند الشاعر دائم الحركة متسقها :

كأن قتودي فوقها عشُّ طائــرٍ على لينةٍ سوْقاءَ تهفو جُنوبها [1]

والبسمة حركة تقترن بحركة بعض عناصر الطبيعة :

يجلو تبسُّمها عن واضحٍ خَصِــرٍ تلألُؤَ البرقِ في ذي لجّةٍ بَرِدِ

والرّكب لا يجتازون التيه بل « يخبطون غوْله » وهو لا يمتدّ أمامهم ، بل « يرمي » بهم في أرجائه البعيدة :

وتيهٍ خبطنا غوْلَها فارتمي بنا أبو البُعد من أرجائها المتطــاوح

والأصداء ليست مجرد أصوات في الهواء لكنها حركة صاخبة :

ومَهْمَهٍ طامس الأعلام في صخب الأصداء ، مختلط بالتُّرب ديجوج [2]

وتستحيل قمم الجبال في عين الشاعر إلى خيل سراع يباري بعضها بعضا :

ترى القُنّة القوراء منــه كأنهــا كُميتٌ يباري رَعْلَةَ الخيل فاردُ

وما أكثر ما « يلعب » الآل على تلك القنن أو على الصخور والرمال ، وما أكثر ما « يسبح » على القمم أو تسبح فيه القمم والإبل . والآل أو السراب ظاهرة أثيرة عند شعراء ذلك العصر والعصر الجاهلي من قبله ، كلما صوروا

---

(١) لينة سوقاء : نخلة طويلة . تهفو : تميل .

(٢) ديجوج : مظلم .

الرحلة الجاهدة في هجير الصحراء . ولعل من أكثر هذه الصور تجسيماً قول ذي الرمة [1] .

وحومانـــة ورقاءَ يجري سرابهـــا ... بمنسحّة الاباط حُدْبٍ ظهورهـــا
تظلّ الوحافُ الصُّدءُ فيها ، كأنهـــا ... قراقير موجٍ غُمْسٌ بالساج قيرها
ملجَّجَة في الماء ، يعلـــو حبابُه ... حيازيمَه السُّفْلَى وتطفـــو سطورها

وقوله أيضاً : [2]

وخَرْقٍ إذا الآلُ استحارت نِهـــاؤُه ... به ، لم يكد في جوزه السير ينجعُ
قطعتُ ، ورقراقُ السراب كأنـــــه ... سبائب في أرجائه تتريّـــــع
وقد ألبَسَ الآلُ الأياديمَ ، وارتقى ... على كل نَشْزٍ من حواشيه مِقْنَعَ

• • •

ويفوق ذو الرّمة معاصريه وسابقيه جميعاً في ولعه العجيب بمظاهر القيظ والهاجرة ، في صيف الصحراء ، وكأن الرحلة عنده تجري في جحيم مشبوب ، تشوي الرمال والصخور والحيوان والإنسان ، وكأنما « يعشق » الشاعر ذلك القيظ ويربط بينه وبين الحب ومواطنه :

أصيداءُ ، هلْ قيظ الرَّمادةِ راجـــعٌ ... لياليه ، أو أيامُهُنّ الصوالـــحُ ؟

وإلى جانب احتفال الشاعر بتصوير جفاف الكلأ ونضوب الماء وحرّ الريح ، يلتفت إلى مظهر من مظاهر المعاناة ،ألوف في شعر ذلك العصر والعصر الجاهلي ، لكنه يكثر منه ويتفنّن في بعض صوره . فهو يرصد الضب والحرباء

---

(١) الديوان ص ٣٩٨ . منسحة الآباط حدب ظهورها : يعني الإبل التي سال العرق من آباطها . الوحاف الصدء : الحجارة الضخمة السوداء . قراقير : سفن . حيازيمها : صدورها .

(٢) الديوان ص ٤٣٦ . خرق : أرض بعيدة مقفرة . استحار : تجمع . نهاؤه : غدرانه . جوزه : وسطه . سبائب : ثياب كتان . تتريع : تجيء وتذهب . الأياديم : البراري . نشز : مرتفع من الأرض . مقنع : قناع .

– وهما من أكثر حيوان الصحراء احتمالاً للقيظ – فيصور أحدهما أو الآخر صديان « مصهوراً » أو مشبوحاً على جذع شجرة كأنه مصلوب أو مبتهل :

– كأنّ حرباءها في كــــل هاجرة ... ذو شيبةٍ من رجال الهند مصلوبُ

– ويوم يزير الظبي أقـــصى كناسه ... وتنزو كَنزو المعلّقات جنادبُــه
أغرّ كلون الملح ضاحـــي ترابـــه ... إذا استوقدت حِزّانُه وسباسبـــه
تلثمت فاستقبلـــت من عنفوانـــه ... أواراً إذا ما أسهَلَ استنّ حاصبه
وقد جعل الحرباءُ يبيضُّ لونـــه ... ويخضرُّ من لفح الهجير غباغبُه [1]
ويشبح بالكفّين شبحـــا كأنّـــه ... أخو فجْرةٍ عالى به الجِذْعَ صالبُه

– إذا اتّبع رَضراضُ الحصى من وديقةٍ ... تلاقي وجوهَ القوم دون العصائـبِ
كأنّ يدَيْ حربائهـــا متشمّســـاً ... يدا مذنبٍ يستغفر الله ، تائب [2]

– وهاجرةٍ من دون ميّة ، لم تقِـل ... قلوصي بها ، والجُندب الجَوْنُ يرمحُ
بتيهاءَ مِقفارٍ يكاد ارتكاضهـــا ... بآل الضحى والهجر بالطرف يمصح
كأنّ الفِرند المحض معصوبةٌ بـــه ... ذُرى قورها ينقدّ عنها وينْصح
إذا جعـــل الحربـــاءُ ممّـــا أصابه ... من الحرّ يلوي رأسه ويرنّح [3]

– وهاجرةٍ غرّاءَ سامت حَدَّهـــا ... إليك ، وجفنُ العين بالماء سافح
ترى الناعجاتِ الأُدْمَ يُنحي خدودها ... سوى قصدِ أيديها سُعار مكافح
لظىً تلفح الحربـــاءَ حتى كأنّـــه ... أخو جَرَماتٍ بزّ ثَوْبيه شابحُ [4]

---

(1) المعلقات : الوحش التي وقعت في الشراك وعلقت بها . حزانه وسباسبه : أرضه الصخرية وأرضه المستوية . أسهل : صار في أرض سهلة . استن : جرى. حاصبه : دقاق الحصى تطير مع الريح .

(2) أتبع : توقد . الرضراض : صغار الحصى . وديقة : حر الشمس في الهاجرة .

(3) يرمح : يضرب برجله الأرض من شدة الحر . يمصح : يذهب . الفرند : الحرير الأبيض ، يشبه الشاعر به السراب الذي ينتشر على قمم الجبال . ينقد : يقطع . ينصح : يخاط .

(4) الناعجات : الإبل . الأدم : البيض . ينحي خدودها سوى قصد أيديها : أي تميل خدودها اتقاء للهاجرة بعيداً عن اتجاه أيديها . بز ثوبيه : خلعهما . شابح : ماد يديه .

— وآضٍ حرباء الفلاة الأصعَرُ كأنه ذو صَيَدٍ أو أعوَرُ [1]

— يظلّ بها الحرباء للشمس ماثلاً على الجِذْل ، إلّا أنه لا يكبّر !

إذا حوّل الظلّ العشيُّ رأيته حنيفاً ، وفي قَرْن الضحى يتنصّر [2]

— مناسمُها خُثْمٌ صِلابٌ كأنها رؤوسُ الضِّباب استخرجتها الظهائر [3]

— تنزو القلوب بها منّا ، إذا اشتملت في الآل أعلامُها ، خوفاً ، مع القُور

ونصّ حرباؤها فيها ذؤابته في صامحٍ من لُعاب الشمس مهجور [4]

ونستطيع أن نجد بعض النظائر لهذه الصور عند معاصري ذي الرمة . كقول جرير :

يجاذبن البُرين وهنّ خُوص يُطرن شوابك الزَّبَد الجِهاد

يصادين الهواجرَ حين تحمى وحرباءُ الفلاة أحَمُّ صادي

وقولـه :

دَوِّيَّة قَذَفٌ تُضحي جنادبُها وُرْقاً ، وحرباؤها صديانُ مهيومُ

وقول الطِرِمّاح :

وقد عقَل الحرباءُ ، واصطهر اللّظى جنادبَ يرمحن الحصى كل مَرْمحِ [5]

وقوله أيضا :

حين قال اليَعْفور ، واعتدل الظلُّ ، وكانت فضونَه وُسُدُهْ

---

(١) أصيد : مائل بوجهه كبرا .

(٢) الجذل : أصل الشجرة بعد ذهاب فروعها . ومعنى البيت الثاني أن الحرباء يستقبل الشمس إذا طلعت ، ويدور معها إلى الغرب آخر النهار فكأنه يولي وجهه قبلة النصارى وقبلة المسلمين .

(٣) خثم : عراض .

(٤) أعلامها : جبالها . القور : الآكام . صامح : شديد الحر .

(٥) عقل : صعد جذعا .

وانتمى ابن الفلاة في طرف الجِذْل وأعيا عليه مُلْتَحدُه[1]

وقول الأخطل :

ملاعب جِنّان كأنّ ترابهـــــا إذا اطّردت فيه الرياحُ مغربَـــلُ

أجزتُ إذا الحرباءُ أوفى كأنـــــه مُصَلٍّ يمانٍ أو أسيرٌ مكبّل[2]

وقولـــه :

إذ لا تجهّمُني أرضُ العـــدوّ ولا عـفُ البلاد إذا حرباؤها جَذَلا

يظلُّ مرتَبِيَاً للشمس تصهـــــره إذا رأى الشمس مالت جنبه، عَدَلا

كأنه ، حين يمتـــدّ النهـــار له إذا استقلّ ، يمانٍ يقرأ الطُّوَلا[3]

* * *

والصحراء التي تبدو للناظر غير الخبير قفرا ممتدا يكاد يخلو من الحياة والحركة ، تتكشف على حقيقتها لحواس الشاعر النافذة ووجدانه الذي أرهفته التجارب الطويلة ، فإذا هي عالم — يشبه الغابة — يعج بالحياة والأحياء ، والأشباه والنقائض ، والمآسي و « بعض » الأفراح .

وحياة هذه « الغابة الرملية » تقوم على الصراع بين القوي والضعيف واللقاء بين الحياة والموت ، والمواجهة بين إرادة البقاء عند الحيوان والإنسان ، وعوامل الفناء متمثلة في عناصر الطبيعة وأطماع الإنسان والحيوان . فالحر والقر والريح والظمأ والكلال والضلال تطارد الأحياء في كل مكان ، والأحياء أنفسهم يطارد بعضهم بعضا ويأكل بعضهم لحم بعض : السباع .. والظباء والمها ، والكلاب .. والصياد والثيران والحمر ، والصقور والعقبان .. والقطـا

---

(١) اليعفور : الظبي . وكانت فضوله وسده : أي وتوسد الظبي ما بقي من الظل . ابن الفلاة : الحرباء ، ملتحده : ملجؤه .

(٢) أوفى : قام .

(٣) جذل : مال . استقل : قام . الطول : طوال السور من القرآن .

والحبارى وضعاف الطير ، والإنسان .. والإنسان ! حتى الجوارح والسباع يطارد بعضها بعضا ويأكل بعضها لحم بعض ، فالعقاب تحاول أن تختطف الذئب فلا ينجيه إلا أن يلوذ منها ببعض الصخور بعد أن رأى الموت رأي العين

ولا غرو أن يجد الشاعر ريح الموت في كل مكان ويحس الثكل والنوح في وجوه كثيرة من الصوت والحركة وغيرها من مظاهر الطبيعة . فالإبل الضامرة المرهقة تبدو لعين الشاعر نوائح مستأجرات لكي ينحن في مأتم :

محانيق تضحى وهيَ عُوج كأنّهـــا . بجوز الفلا مستأجرات نوائـــحُ

وأنينها ينتهي إلى سمعه كأنه أنين مصدور :

تئنُّ ، إذا ما النّسع بعد اعوجاجهـا تصوّب في حيزومهما ثم أصعدا (١)
أنينَ الفتى المسلول ، أبصر حولـه على جهد حال ، من ثناياه عُوّدا

والقوس — وهي في كثير من صور الشاعر رسول الموت للثيران والحمر — تفجع تفجع الثكالى :

له نَبْعَةٌ عطْوَى ، كأن رنينهَـــا بألْوَى تعاطته الأكفُّ المواسحُ
تفجّعُ ثكلى يعد وَهْنٍ ، تخــرّمت بنيها بأمس الموجعاتُ القرائح (٢)

وصوت حمار الوحش وهو يغذّ السير ينتهي الى سمع الشاعر هو أيضاً كنحيب الثكالى :

كأنّ هُوِيّ الدلو في البئر شلّــه بذات الصُّوَى آلافُه وانشلالُهـــا
له أزْمَلٌ عند القذاف كأنّـــــه نحيبُ الثكالى تارة واعتوالها (٣)

والشمس تبدو له عند الغروب كأنها تحتضر :

---

(١) يعني الشاعر أن هذه الأبل قد هزلت حتى أصبح سير رحلها يعلو ويهبط فوق صدورها فتئن من الألم . ثناياه : خاصة أصدقائه وأهله .

(٢) عطوى : سهلة . ألوى : وتر . القرائح : التي تقرح أي تجرح الفؤاد .

(٣) أزمل : صوت. القذاف : العدو السريع .

فلما رأين الشمس ، والشمس حيّةٌ حياةَ الذي يقضي حشاشة نازعِ

والذئب محزون كالفصيل المهجور :

به الذئب محزونا كــــأن عواءه عواء فصيلٍ آخرَ الليل مُحْثَلِ [1]

والطرماح من أقرب الشعراء منهجا إلى ذي الرمة في وصف الصحراء ، وفي شعره كثير من الصور المرتبطة بالموت والثكل والنوح ، وإن كانت تلك الصور — في أغلبها — عند الشاعرين — من تقاليد الشعر الأموي والجاهلي على اختلاف في « الصوغ » ومدى التردد . ومن صور الطرماح قوله :

— وخرقٍ به البوم ترثي الصّــــدَى كما رثت الفاجعَ النــــائحــهْ

— يظلّ هزيز الريح بين مسامعي بها ، كالتجاج المأتم المتنــــوّح

— فباتت بناتُ الليل حولي عُكّفاً عكوفَ البواكي بينهنّ صريــــع

— يدعو العِرارُ بها الزّمارَ ، كمااشتكى أليمٌ تجاوبه النساءُ العُوّدُ [2]

والحق أن الموت — عند ذي الرمة وأمثاله من المولعين بوصف الصحراء — يتلقف الحياة وهي بعد جنين لم يكمل . فما أكثر ما نصادف من صور إجهاض الناقة جنينها ، وما أكثر ما تسرع الذئاب فتقتات بلحومها وهي ما زالت في مشيمتها ، من ذلك قول ذي الرمة :

— ترامت ، وراقَ الطيرَ في مسترادها دمٌ في حوافيها وسَخْلٌ موضّعُ [3]

— فلم تهبــط عــلى سفوانَ حتى طرحْنَ سِخالهنّ وإضْنَ آلا [4]

— يطرّحْنَ بالأولاد ، أو يلتزمنهـــا على قُحَمٍ بين الفلا والمنـــاهلِ

---

(١) الفصيل : ولد الناقة : محثل : جائع .

(٢) العرار : صوت ذكر النعام . والزمار : صوت الانثى .

(٣) ترامت : يعني الإبل ، أجهضت أجنتها ، فسرت الطير لذلك وهي ترود طعاما لها . سخل : ولد الناقة .

(٤) وإضن آلا : وعدن أشخاصا كالأشباح .

– ومغبّرة الأفياف مسحولةالحصى دياميمها مبنوقةٌ بالصفـــاصف
صدعتُ ، وأسلاءُ المهارَى كأنهـــا دلاءٌ هوت دون النِّطاف التزائف[1]

وتقوم الأصوات عند الشاعر مقام « الموسيقى التصويرية » لتلك الدراما الصحراوية الفاجعة ، ويخيل إلى الشاعر في وحشته وكلاله أنه يسمع عزيف الجن وقرع طبولهم يزيد من رهبة المنظر وعمق المأساة :

– فلاة ، لصوت الجنّ في منكراتها هزيز ، وللأبوام فيها نوائح !
– ورمل عزيف الجن في عقَداتــه هدوءاً ، كتضراب المغنّين بالطبل !
– للجنّ بالليل في حافاتها زَجَـــلٌ كما تجاوب يوم الريح عَيْشوم[2]
هِنّا وهنّا ، ومِنْ هنّا ، لهُنَّ بهـا ذات الشمائل والأيمان هينوم[3]
دَوِيّةٌ ودُجَى ليلٍ ، كأنهمـــا يَمٌّ تراطَن في حافاته الرُّوم
– خلاء تحنّ الريحُ أو كلَّ بُكرةٍ بها من خصاص الرمث كلَّ ظلامِ[4]
وللوحش والجِنّان كلَّ عشيّـــةٍ بها ، خِلفةٌ من عازفٍ وبُغـــام

بل إن إحساس الشاعر يبلغ حدا من التوفز يكاد يسمع معه صوت الصحراء نفسها مختلطا غامضا ، غناء ونداء مبهمين يسمعهما من بعيد :

ودَوِيّةٍ مثل السماء اعتسفتُهـــا وقد صبغ الليلُ الحصى بسوادِ
بها من حسيسِ القفر صوتٌ، كأنه غِناءُ أناسِيٍّ بها ، وتنـادِ

• • •

(١) الأفياف : الأرض المستوية . الديامم : الفلاة . مبنوقة : موصولة . والصفاصف : الأرض المستوية أيضاً . الأسلاء : ج سلا مشيمة الناقة أو الفرس . النطاف التزائف : المياه القليلة .
(٢) زجل : صوت . عيشوم : نبات يصدر صوتاً إذا هبت عليه الريح .
(٣) في هذا البيت تصوير بديع لفزع الشاعر من الأصوات وإحساسه باختلاطها وحركتها وإحاطتها به عن يمين وشمال ، معتمداً في ذلك على تكرار الحروف – وهي ظاهرة واضحة في شعر ذي الرمة سندرسها بعد . هينوم : هينمة ، صوت مختلط غير مفهوم .
(٤) خصاص الرمث : الفروج بين اغصان شجر ، هذا اسمه . والمعنى أن الريح تهب خلال هذه الأغصان بكرة وفي الظلام . خلفة : أي متعاقبة ، تعزف الجن ، ويبغم الوحش .

ويجري الشاعر على ما رأيناه عند الجاهليين في رصدهم صراع الحياة والموت في تلك المستويات الثلاثة السابقة . فيختار الثور — كما يختارون — رمزا للإرادة والمواجهة . والحمر الوحشية رمزا للقدرة على النجاة بالحذر والفرار ، ويمثل بمصارع المها والظباء فواجع الحياة ومآسيها إذ يتسلل الموت إلى الأحياء الغافلين فيقتنص حياتهم أو يفجعهم في أعزائهم .

وسنعرض لتلك المستويات الثلاثة عند الأمويين فنحاول أن نحلل بعض صورهم في مظهرها المادي وما قد ينطوي عليه من دلالات .

* * *

وصورة الثور عند هؤلاء الشعراء — على ما بها من لمسات بديعة — صورة نمطية مكررة . رسم الجاهليون خطوطها الأولى وجسّموا ملامحها وأبرزوا دلالاتها ، ثم تابعهم فيها هؤلاء الشعراء ، على اختلاف يسير بينهم في اللمسات والألوان والحركة و « الصيغة » الشعرية .

فالشاعر يخيل إليه ، لشدة إعجابه بصلابة ناقته ونشاطها وحميّتها ، أنه قد قد شدّ رحله على ظهر ثور وحشي قد اجتمع فيه من سمات القوة والسرعة والإقدام ما يبدو معه كأنه « مثال للكمال » في تلك السمات . على أن هذا الربط بين الناقة والثور لا يعدو أن يكون مجرد منطلق إلى رسم صورة حية مفردة لهذا الثور ، ينسى الشاعر خلالها ناقته وصلابتها ونشاطها وحميتها ويستغرق في تفصيل تلك الصورة بكل أجزائها وأبعادها . وقد يعود في نهاية الصورة فيشير إشارة سريعة إلى ناقته أو يتجاوزها إلى غيرها من جوانب القصيدة .

ويتابع الشاعر الثور — في الصورة الكاملة — منذ تفرده في مرعاه حتى يلجئه الليل والمطر إلى غصون أرْطَى [1] يحتمي بها إلى الصباح . ثم يتابعه حتى يلتقي بالصائد وكلابه فتدور بينه وبينها معركة ضارية يكون النصر فيها للثور بفضل

(١) الأرطى : شجر .

قرنيه النافذين وحميته وقوته وحرصه على الحياة . ويترك الثور الكلاب خلفه صرعى والصياد كاسفا محزونا ويعدو مبتعدا جذلان بما أصاب من نصر ومن نجـــاة .

وقبل أن نفصل القول في أجزاء تلك الصورة ورموزها ودلالاتها نقدم نموذجين لها ، أحدهما للقطامي والآخر لذي الرمة .

يقول القطامي [1] :

وكأنّ نُمْرقتي فُويْــق مُوَلّــع	يرعى الدكادك من جنوب قطانا [2]
بعوازب القَفَرات بــين شقيقــة	وكثيبها ، يتنظّر الحَدَثانا [3]
لَهِقٌ ، سقته من المحرَّم ليلـــةٌ	هطلت عليه بديمة هطلانـــا [4]
فثنى أكارعَه ، وبـــات تجُمُّــه	رِهَمٌ تَسيل تلاعَه إمعانا [5]
أرقاً تضاحكه البروقُ بـــراجف	كسنى الحريق ، ولامع لمعانـــا
فغدا صبيحةَ صَوْبها متوجّســـاً	شَئِزَ القيام ، يقضّب الأغصانا [6]
بحضيضِ رابية ، يهزّ مذلّقـــاً	صلبا ، يكون له الطلال دهانا [7]
فترى الحبابَ كأنمــا عبثت بــه	ثقفيّتـــان تنظّمـــان جمانـــا
فلبينما هو غافل إذ راعــــــه	يحمون ، أرسلهم بنو ذكوانـــا
معهم ضوارٍ من سلوقَ كأنهـــا	حُصُنٌ تجول ، تجرِّرُ الأرسانا [8]

---

(١) الديوان ص ٦١ .

(٢) النمرقة : الوسادة وهي هنا فوق الرحل . مولع : مخطط ويعني به الثور . قطان : اسم موضع .

(٣) عوازب : مفردة بعيدة . شقيقة : قطعة غليظة من الأرض بين كثيبين .

(٤) لهق : شديد البياض . والشعراء يرددون هذه الكلمة كثيراً في وصفهم بياض الثور .

(٥) أكارعه : قوائمه . تجمه : تغطيه . وهم : أمطار ضعيفة دائمة . التلاع : المرتفعات .

(٦) شئز : قلق

(٧) مذلقا : أي قرنه . الطلال : ج طل أي الندى

(٨) سلوق : قرية باليمن تنسب إليها الكلاب السلوقية .

فطلبنـــــه شأواً ، تخـــال غبـــاره ... وغبارهنَّ ، إذا التهبن — دخانـــا
وهلاً مخافتَهنَّ ، ثُمَّتَ ردّه ... ذكْرُ القتال ، وحَيْنُ آخرَ حانا
فسما وقام يذودهـــــنَّ بمرهَفٍ ... صلب القناة ، كأنَّ فيه سنانـــا
فإذا خنَسْنَ مضى على مَضْواتِـه ... وإذا لحقْنَ بهأصاب طعانا [1]
حَرِجاً ، وكرَّ كُرورَ صاحب نجدة ... خَزِيَ الحرائرَ أن يكون جبانـــا
ويكون حدُّ سنانـــــه لأشدّهـــا ... قرَماً ، وأكثرها له غشيانـــــا
فحسَرْنَ غيرَ مخدَّشاتٍ أديمـــه ... وغدا يروح تروّحاً ، عجلانـــا

ويقول ذو الرمة [2] :

تقيظ الرَّملَ حتّى هــزّ خِلْفتَــه ... تروّحُ البرد ، ما في عيشه رتَبُ [3]
رَبْلاً وأرْطَى نَفَتْ عنه ذوائبُـه ... كواكبَ القيظ ، حتى ماتت الشُّهب [4]
أمسَى بوَهْبِينَ مجتــازا لمرتعـــه ... من ذي الفوارس ، تدعو أنفه الرِّبَب
حتى إذا جعلتْهُ بين أظهُرِهـــــا ... من عُجْمة الرَّمل أثباجٌ لها حبَب [5]
ضمَّ الظلامُ على الوحشيِّ شَمْلتَه ... ورائحٌ من نَشاص الدلو منسكب [6]
فبات ضيفاً إلى أرْطاةِ مرتكـــمٍ ... من الكثيب بها دفء ومحتجب
إذا استهلّتْ عليه غَبْيَـــةٌ أرجَتْ ... مرابِضُ العين حين يأرَجُ الخشب [7]
كأنه بيتُ عطّـــارٍ يضمّنـــــه ... لطائمَ المسك ، يحويها وتُنْتَهب [8]

---

(١) خنسن : تأخرن . مضواته : إقدامه .
(٢) الديوان ص ٢٤ .
(٣) خلفته : ما تخلف له من نبت في آخر الصيف . رتب : غلظ وشدة .
(٤) الربل : نبت في آخر الصيف . الأرطي : نبات . كواكب القيظ : "أراد حر القيظ الذي يقترن بتلك الكواكب .
(٥) حتى إذا أصبح وسط أثباج الرمل أي قممه . وعجمة الرمل : ما اجتمع منه .
(٦) رائح : أي يجيء وقت العشاء . النشاص : ما ارتفع وتراكم من سحاب أسود .
(٧) غبية : دفقة شديدة من المطر .
(٨) لطائم المسك : أوعيته .

تجلو البوارق عن مُجرَمِّزٍ لَهِقٍ ... كأنه مُتَقَبِّي يَلْمَقٍ ، عَزَبُ (١)

والوَدْقُ يَسْتَنُّ من أعلى طريقتهِ ... جَوْلَ الجُمانِ جرى في سِلْكه الثُقُبُ (٢)

يغشى الكِناس بِرَوْقيه ويهدمه ... من هائل الرَّمل مُنقاض ومُنكثب

إذا أراد انكراساً فيه ، عنَّ له ... دون الأرومة من أطنابها طنب (٣)

وقد توجَّس رِكْزاً مقفرٌ نَدُسٌ ... بنبأة الصوت ، ما في سمعه كذب (٤)

فبات يُشْئِزُه ثأدٌ ويُسهِده ... تَذَوُّبُ الريح والوسواسُ والهِضَبُ (٥)

حتى إذا ما جلا عن وجهه فَلَقٌ ... هاديه في أخريات الليل منتصب (٦)

أغباشَ ليلٍ تمامٍ كان طارقُه ... تطخطخَ الغيم، حتى ماله جُوَبُ (٧)

غدا ، كأنَّ به جِنّاً تذاءَبَه ... من كل أقطاره ، يخشى ويرتقب

حتى إذا مالها في الجدْر ، واتخذت ... شمسُ النهار شعاعا بينها طِبَبُ (٨)

ولاح أزهرُ مشهور بنُقْبَته ... كأنه ، حين يعلو عاقراً ، لَهَبُ (٩)

هاجت له جُوَّعٌ زُرْقٌ مُخَصَّرَةٌ ... شوازِبٌ، لاحها التغريثُ والجَنَبُ (١٠)

غُضْفٌ مُهَرَّتَةُ الأشداق ضاريةٌ ... مثل السراحين ، في أعناقها العَذَبُ (١١)

---

(١) مجرمز : متقبض . لهق : أبيض – يريد الثور . يلمق : قباء محشو .

(٢) الودق : المطر . يستن : يجري . طريقته : ظهره .

(٣) انكراسا : دخولا . أي إذا أراد دخول الكناس عرض له من جذور الشجرة وأصولها « الأرومة » ما يمنعه من الدخول .

(٤) ركزا : صوتا خفيا . ندس : فطن .

(٥) يشئزه : يقلقه . الثأد : الندى والقر . تذؤب الريح : هبوبها في كل وجه ، كما يفعل الذئب حين يروح هنا وهناك . الهضب : الأمطار .

(٦) هاديه : أوله أو عنقه .

(٧) أغباش : بقايا ظلمة الليل ، وهو مفعول لـ « جلا » في البيت السابق . تطخطخ الغيم : تراكم سواده . جوب : فروج بين السحاب .

(٨) لها : غفل . الجدد : نبات . طبب : طرائق من السحاب .

(٩) عاقرا : كثيبا لا نبات فيه . والإشارة في البيت إلى الصبح .

(١٠) شوازب : يابسة لضمورها . التغريث : التجويع . الجنب : شدة العطش . والحديث في البيت عن كلاب الصيد .

(١١) غضف : متدلية الآذان . مهرتة الأشداق : واسعتها . السراحين : الذئاب . العذب : سيور توضع في أعناق الكلاب .

ومُطْعَمُ الصّيد هبّالٌ لبُغيتـــه ... ألْفَى أباه بذاك الكسب يكتسب

مُقَزَّع أطلسُ الأطمار ، ليس له ... إلا الضّراءَ وإلا صيْدَها ، نَشَب[1]

فانصاع جانبُه الوحشيُّ وانكدرَتْ ... يَلْحَبْن ، لا يأتلي المطلوبُ والطّلب[2]

حتّى إذا دَوَّمَتْ في الأرض راجعَه ... كِبْرٌ ، ولو شاء نجّى نفسه الهرب !

خزايةٌ أدركَتْه بعد جـــولتـه ... من جانب الحَبْل ، مخلوطاً بها الغضب[3]

فكفَّ من غَرْبه ، والغُضْفُ يسمعها ... خلفَ السّبيب ، من الإجهاد تنتحب[4]

حتّى إذا أدركْنَه وهـــو منحرفٌ ... أو كاد يمكنها العُرقوبُ والذّنَب

بَلّتْ به غيرَ طيّاشٍ ولا رَعِشٍ ... إذ جُلْنَ في معرك يُخشى به العطب

فكرَّ يمشُق طعناً في جواشنهـــا ... كأنّه الأجْرَ في الإقبال يحتسب ![5]

فتارةً يخِضُ الأعناق عن عُرُضٍ ... وخْضاً ، وتَنْتَظِم الأسحار والحجُب[6]

يُنْحي لها حدَّ مَدْرِيٍّ يجوف بـه ... حالاً ويصرُد حالاً لَهْذَمٌ سَلِب[7]

حتى إذا كُنَّ : محجوزا بنــافـذة ... وزاهقا ، وكلا رَوْقيه مختضب[8]

ولّى يهُزُّ انهزاماً وسطهـا زَعِلاً ... جذلان ، قد أفرخت عن رُوعه الكُرَب[9]

كأنه كوكب في إثـر عِفْرِيَـة ... مُسَوَّم في سواد الليل منقضب[10]

وهُنَّ : من واطىءٍ ثِنْيَيْ حَوِيَّتِه ... وناشجٍ ، وعواصي الجوف تنشخب[11]

---

(١) مقزع : خفيف الشعر . أطلس الأطمار : ذو ثياب بالية كابية اللون . نشب : مال .

(٢) انصاع : ولى سريعا . انكدرت : انقضت . يلحبن : يجرين جريا سريعاً مستقيماً .

(٣) الحبل : الرمل الممتد .

(٤) السبيب : الذنب ، ذنب الثور .

(٥) جواشنها : صدورها .

(٦) يخض : يطعن طعنا سريعا . عن عرض : عن جانب . الأسحار : ج سحر أي الرئة . الحجب : ج حجاب ، الحاجز بين البطن والصدر .

(٧) المدرى : هنا بمعنى القرن . يجوف : ينفذ إلى الجوف . يصرد : ينفذ . لهذم : قاطع . سلب : طويل .

(٨) محجوزاً بنافذة : مصابا في جانبه بطعنة نافذة . زاهقاً : هالكا .

(٩) يهز : يمضي سريعا . زعلا : نشيطا . روعه : قلبه .

(١٠) عفرية : شيطان .

(١١) ثنيي حويته : امعاءه .

والناظر في هاتين الصورتين ، وأمثالهما المكررة عند هؤلاء الشعراء على اختلاف في الإيجاز والتفصيل ، يحس إزاء هذا « المثال الكامل » وما يجسّم الشاعر فيه من صفات وما ينسب إليه من مشاعر وما يرصد في حياته من لحظات ، أنه أمام رمز كبير يتجاوز الوجود الحيواني للثور وإن ظل مرتبطا في صوره المادية بهذا الوجود .

والحق أن الرمز العام واضح في أغلب الصور الشعرية التي ترصد الصراع بين الحياة والموت في عالم الصحراء ، لكنه يتخذ في صورة الثور — وهو القادر على المواجهة والقتال والانتصار — وضعا فريدا متميزا عن سائر ألوان ذلك الصراع .

فالثور كائن مغترب متفرّد قلق ، يجد الوحشة في ظلمة الليل وهبّ الريح ووقع المطر . وهو في تلك اللحظات التي يعدّه فيها الشاعر لخوض معركة الحياة والموت ، بعيد عن قطيعه ، موغل في المراعي النائية ، وحيد مرموق ، يشرف فيلوح على قمة كثيب أو يهبط فيخفى عن العيون :

يبدو وتضمره البلادُ، كأنّـــــه سيفٌ على شرَفٍ يُسَلُّ ويُغْمَدُ(1)

وقد تتضمن الصورة في سياقها وبعض ألفاظها هذه المعاني الرامزة إلى الاغتراب والوحدة والقلق ، كما في قول القطامي :

بعوازب القفرات ، بين شقيقـــةٍ وكثيبها ، يتنظّر الحدَثانـــــا

وقول ذي الرمة :

تجلو البوارقُ عن مُجْرَمّزٍ لَهِـــقٍ كأنــه مُتَقَبّي يَلْمَقٍ عَزَبُ
فبات يُشئزه ثأدٌ ويُسهــــــره تذؤبُ الريح والوسواس والهضب

ولعل نسبة « الوسواس » إلى الثور من أبلغ الدلالات على ذلك المعنى

---

(1) البيت للطرماح . الديوان ص ١٤٦ . شرف : مرتفع من الأرض .

الإنساني الذي يلحظه الشاعر في تلك اللحظات الحافلة بالنبض والصراع في حياله .

ومن ذلك قول ذي الرمة أيضا من قصيدة أخرى :

ضاحي المراتع بالبيداء في قَـرَنٍ يدنو به الليل في ظلماء ديجورِ

وقول الطِّرِمّاح ، مشتركا مع ذي الرمة في بعض ألفاظه [1] :

ضاحي المراعي والطِّيَاتِ ، كأنـه بَلَقٌ تعاوره البُناةُ ممـدَّدُ

وقد يستخدم الشاعر أحيانا ألفاظ التفرد والقلق ذاتها ، كما في قول ذي الرمـة [2] :

أحـمُّ الشَّوَى فردا ، كأنَّ سَراتَه سنا نار محزونٍ بهالحيُّ ، ساهرِ [2]

ولعلنا نلاحظ – إلى جانب وصف الشاعر الثور بأنه فرد – كيف جمع الشاعر بين النار التي يشبهها بريق ظهر الثور ، وذلك الذي بات الحيّ جميعا محزونين ساهرين من أجله .

ومن ذلك قوله أيضا [3] :

كأن نجـيي نـاشطا مجـدّدا أسفعَ وضّاحَ السّراة أملـدا
أخـا طِرادٍ مستهيـلا مفردا أخنَس إجفيل الضحى مُـزَأّدا
باتت لعينيـه الهمومُ عـوّدا حوائمـا تمنعـه أن يرقـدا
إلاّ غشاشا ، حافيا مستهدا

ومنه قول الطرماح [4] :

---

(1) الديوان ص ١٤٤ . ضاحي المراعي : بعيدها وبارزها . الطيات : الرحلات. بلق : رخام

(2) الديوان ص ٣٩٠ . أحم الشوى : أسود القوائم . سراته : ظهره .

(3) الديوان ص ١٦٢ . ناشط : ثور وحشي يتنقل من أرض إلى أرض . إجفيل الضحى : أي يجفل بالضحى حين تهاجمه الكلاب .

(4) الديوان ص ٢٢٤ . الطرف : الملول الدائم التنقل من مكان إلى مكان أو من هوى إلى هوى . ما يبن مباءة يومين : أي لا يقيم من سأمه يومين في مكان واحد . طيب نية الإنمار : بعيد الرحلة .

طَرِفُ التنائف ما يُبِينُ مَبَاءَةً   يَوْمين ، طيّبُ نيّةِ الإنعار

وقد نسب الجاهليون من قبلُ تلك المعاني النفسية إلى الثور ، في سياق القصيدة أحيانا ، أو مصرّحين بها أحيانا أخرى . فمن ذلك قول زهير [1] :

كأنّ كوري وأنساعي وميثَرتي   كوتُهنّ مُشَبّاً ناشطاً لهِقا
رعى بغيثٍ لأوْراكٍ فناصفة   من الشتاء ، فلمّا شاهه نفقا
وقد يكونُ بها حيناً تعزّبُهُ   وقد تطرّف من حافاتها أنَقَا
مُوَلّيَ الريح رَوْقيه وجبهتَه   حتّى دنا مِرزَمُ الجوزاء أو خفقا

ومنه قول الأعشى [2] :

كأن كوري وميسادي وميثرتي   كوتُها أسفعَ الخدّين عَبعابا
ألجاه قطرٌ وشَفّانٌ لمرتكمٍ   من الأميل ، عليه البَغْرُ إكتابا
وبات في دف أرطاة يلوذ بها   يجري الرّباب على متنيه تسكابا

وقول النابغة [3] :

كأن رحلي ، وقد زال النهار بنا ،   بذي الجليل ، على مستأنسٍ وَحِدِ

وقول عبيد بن الأبرص [4] :

وكأنّ أقتادي تضمّن نِسعَها   من وحش أوْرالٍ هَبيط مُفْرَد

---

(١) الديوان ص ٦٥ . الميثرة : حشية يضعها الراكب تحته فوق الرحل . مشب : ثور وحشي مسن . ناشط : يخرج من مكان إلى مكان . لهق : أبيض . أوراك وناصفة : مكانان . شاهه : ساءه . نفق : ذهب . أنقا : كلأ جميل .

(٢) الديوان ص ١٤ . الميساد : الوسادة . أسفع الخدين : يريد به الثور . عبعاب : طويل قوي . شفان : برد ومطر . مرتكم : مجتمع . الأميل : الرمل . البغر : الدفعة الشديدة من المطر إكتاب : انصباب .

(٣) الديوان ص ٦ . مستأنس وحد : أي وحيد آنس إلى وحدته .

(٤) الديوان ص ٤٣ . الأقتاد : ج قتد ، خشب الرحل . أورال : اسم مكان . هبيط : كثير الهبوط من مكان إلى مكان .

وقول عمرو بن قميئة (١) :

والفريد المُسفَّع الوجه ذا الجِدَّة يختـار آمنات الرمـال

* * *

ويبدو الثور في الصورة وقد حلّ « ضيفا » على شجرة الأرطاة يحتمي بأغصانها من القر والمطر ، كأنه فارس قد نذر نفسه لمعركة مقدّسة لا يدري أين ومتى تقع ، لكنه يبيت « ينتظر الحدثان » كما يعبر القطامي ، أو كمن يقضي نذرا كما عبّر لبيد من قبل (٢) :

فبـات كأنـه قاضي نـذورٍ يلوذ بغَرْقَدٍ خَضِلٍ وضـال

وكما قال النابغة (٣) :

فبـات كأنـه قاضي نـذور شرى لله ، ينتظر الصباحـا

وتبدو عناصر الطبيعة في الصورة الشعرية كأنها من حول الثور نذر للعاصفة التي توشك أن تهب والمعركة التي حان أن تقع :

لِهِقٌ ، سقته من المحرّم ليلـةٌ هطلت عليه بديمة هطلانـا
فثـنى أكارعَه وبـات تجمّـه رِهَمٌ تسيل تلاعَهُ إمعانـا
أرِقـاً تضاحكه البروق بـراجفٍ كسَنى البريق ، ولامعٍ لمعانـا

ولا يخفى ما في قول الشاعر « تضاحكه البروق » من مفارقة درامية بين ظاهر اللفظ ومدلوله النفسي . فقد بلغت هذه النذر الطبيعية نفس الثور فأصبح « متوجسا شئز القيام » ينفس عن قلقه بتقضيب الأغصان من حوله .

---

(١) الديوان ص ٤٥ .
(٢) الديوان ص ٧٧ . غرقد : نوع من الشجر ، وكذلك الضال .
(٣) الديوان ص ٢٥٢ . شرى لله : أي باع نفسه لله .

ولا تكاد تخلو الصورة الكاملة للثور من إشارة إلى المطر أو الطل وهو يتحدر فوق ظهره كأنه كرات من فضة :

– والوَدْقُ يَسْتَنُّ عن أعلى طريقته جَوْلَ الجمان جرى في سلكه الثَّقَبُ
– فبات عزوبا يحدر المزنُ مـاءه عليه كحدر اللؤلؤ المتنـاثر
– فـترى الحُبابَ كأنمـا عبثت به ثقفيتـان تنظمـان جُمانـا

وكأنما تمارس الطبيعة مع الثور ما يشبه بعض الطقوس الدينية ، فهي تغسله وتطهره ، وتطيّبه قبل المعركة . ويبدو الربط بين الثور والشعائر الدينية صريحا في قول ذي الرمة [1] :

كأنه ، والدجـى في الليل منغمسٌ ذو يَلْمَقٍ من عتيق القهز مقصورِ
إذا انجلى البرقُ عنه قام مبتهـلاً لله ، يتلو له بالنجم والطـور

وقوله في الصورة الكاملة التي قدمناها :

فكرّ يعشق طعنـاً في جواشنهـا كأنّه الأجرَ في الإقبال يحتسبُ

والطيب من ألصق الأمور بتلك الشعائر القديمة ، ويذكره ذو الرمة في صورته البديعة واصفا تضوع الأرج من خشب الكناس غبّ المطر :

إذا استهلّت عليه غَبْيَةٌ أرجَت مرابضُ العين ، حتى يأرَج الخشبُ
كأنـه بيت عطـار يضمّنـه لطائمَ المسك ، يحويها وتُنتهـب

ومن إشاراتهم إلى هذه « الطقوس » قول الطرماح [2] :

بَيَّتَتْه السمـاء من آخر الليـ ـلِ بشؤبوبِ مهذّبٍ بَـرَدُهْ
فهو طـافٍ يزلُّ عن متنـه القطـر ، نقيٌّ إهابـه صَرِده

ولا يخفى ما في قوله « نقي إهابه » من معاني الطهارة .

---

(١) الديوان ص ٢٧٠ . يلمق : قباء . القهز : نوع من الحرير .

(٢) الديوان ص ٢١٦ . صرده : بارده .

ومن قبل ، ردد الشعراء الجاهليون هذه الصورة ، فقال النابغة [1] :

سرت عليه من الجوزاء ساريـــةٌ تُزجي الشَّمالُ عليه جامدَ البَرَدِ

وقـــال [2] :

باتت له ليلةٌ شهبـــاءُ تسفعـه منها بحاصب شَفّانٍ وأمطـــار

ومن ذلك قول الأعشى [3] :

وبــات في دَفّ أرطــاة يلوذ بها يجري الرباب على متنيه تسكابـا

وقول زهير [4] :

فأدركته سمـــاءٌ بينهـــا خَلَلٌ تروي الثرى وتُسيل الصفصف القَرِقا
فبــات معتصما من قرّهـا لثِقـاً رشُّ السحابُ عليه الماء فاطّرقـا

وقول عبيد بن الأبرص :

بــاتت عليه ليلةٌ رجَبيّـــة نَصْباً تسحُّ الماءَ ،أو هيَ أبرَدُ

* * *

فإذا انتهى الشاعر إلى المعركة بين الثور والكلاب ، رسم الثور فارسا يرى كثرة أعدائه ويدرك مدى ضراوتهم فيخالجه شيء من الخوف في أول الأمر ، ثم ما تلبث كبرياؤه أن تمسح عن نفسه الخوف فيندفع إلى غمار المعركة . ويتردد كثيرا معنى الكبرياء وأنفة الفرار في أشعار الأمويين كما تردد من قبل عنــد الجاهليين ، فيقول الطرماح :

---

(١) الديوان ص ٨ .

(٢) الديوان ص ٢٣٧ .

(٣) الديوان ص ١٤ .

(٤) الديوان ص ٦٦ . الصفصف : المستوى من الأرض . قرق : أملس . لثق : مبتل . اطرق : ركب بعض شعره بعضا .

من خلال الألاءِ عاينَ ، فانقضَّ مكبّاً ، ما يرعوي زُؤْدُهُ
ثم آدَتْه كبرياء على الكرّ ، وحَرْدٌ في صدره يجِدُهُ [1]

ويقول أيضاً [2] :

وولّى كنجم الرَّجم بعد عِداده ... يُضيف ،وأشفى النّفرِ نفرُ المُعاينِ
ملاً بائصاً ، ثم اعترته حميّـــة ... على تُشحَةٍ من ذائد غير واهـن

ويقول القطامي في النص الكامل أوردناه ، متجاوزا إحساس الثور الغريزي بالحميّة إلى التصريح بمشاعر الفارس الذي يخزي أن تراه الحرائر في موقف الجبـن :

فإذا خَنَّس ، مضى على مضوائــه ... وإذا لحقن به أصاب طعانـــا
حرِجاً ، وكرَّ كرور صاحب نجدةٍ ... خَزِيَ الحرائرَ ن يكون جبانـــا

ويصرّح ذو الرمة كذلك في صورته التي أوردناها بهذه المشاعر التي تبدو تجسيما لمشاعر فارس في مثل ذلك الموقف الضنك :

حتى إذا دوَّمت في الأرض راجعه ... كِبْرٌ ، ولو شاء نجّى نفسه الهربُ
خِزايةٌ أدركتـه بعد جولتـــه ... من جانب الحبل ،مخلوطاً بها الغضب

وقد تداول هذا المعنى كثير من الجاهليين من قبل ، فقال لبيد [3] :

---

(١) الديوان ص ٢١٩ . الألاء شجر . عاين أي رأى الكلاب . زؤده : خوفه . حرد : غيظ وغضب .

(٢) الديوان ص ٥٠٨ . بعد عداده : بعد طلوعه . يضيف : يشفق ويحذر . ومعنى الشطر الثاني أن أدعى الهرب إلى النجاة هرب من يعاين الخطر ويدرك مداه .
ملا بائصا : أي صحراء واسعة . وهو مفعول « ولى » في البيت الأول . أي قصد أرضا واسعة يهرب فيها . على تشحة : في جد .

(٣) الديوان ص ١٤٥ . أشب له : أتيح له . ضراء : كلاب ضارية . أقب : ضامر البطن . السرحان : الذئب . الصحيان : الصحاب .

حتى أشِبَّ لــه ضِراءُ مُكلِّــبٍ ... يسعى بهنَّ أقَبُّ كالسِّرْحــــانِ
فحمَى مقاتِلَه وذاد بِرَوْقِـــــه ... حَمْيَ المحارِبِ عورة الصُّحبــانِ

وقال النابغة [1] :

فلمّـــــا أن دَنَوْن له تَأيّـــــا ... ولولا بَأوُه لجرى طِماحـــــا
كُرورَ الباسل البطـــــل المحامـي ... على عورانه ، كره انفضاحــــا

وقال أيضا [2] :

حتّى إذا الثور بعد النَّفْر أمكنــه ... أشْلَى وأرسل عَشْراً كلُّها ضاري
فكر مَحْمِيَّةً من أن يفرَّ ، كمـــا ... كرَّ المحامي ، حفاظاً ، خشيةَ العار

وقال أوس بن حجر [3] :

ولّى مجدّاً ، وأزمعنَ اللّحاقَ به ، ... كأنهنَّ بجنبيه الزنــــابيرُ !
حـتّى إذا قلت نالتْه أوائلُهــــا ... ولو يشاء لنجتْه المثـــــابير
كرَّ عليها ، ولم يفشل ، يُهارشهــا ... كأنّـــه بتوليهنَّ مسرور !

• • •

والشاعر – في الصورة الكاملة للقاء الثور والكلاب – يرسم الأجواء المادية والنفسية للصورة قبل المعركة وخلالها وبعد انقضائها . ويبدع ذو الرمة – إذا تجاوزنا غرابة بعض الألفاظ – في مزج الجو المادي بالجو النفسي ليلة المعركة ، وتبدو براعته في استخدام اللون والحركة في كثير من جوانب الصورة ، معبرا حينا عن تفرد الثور ووحشته في تجسيم بديع :

---

(١) الديوان ص ٢٥٣ . تأيا : قصد (إلى الكلاب) . البأو : الكبرياء .
(٢) الديوان ص ٢٣٨ . والضمير في البيت الأول إشارة إلى الصائد .
(٣) الديوان ص ٤٣ . المثابير : من المثابرة (في الهرب) . لم يفشل : لم يضعف أو يفتر .

ضمّ الظلامُ على الوحشيّ شملتــه   ورائح من نشاص الدلو منسكب

وحينا عن قلقه وتوفزه :

يغشى الكناس بروقيـــــه ويهدمــه   من هائل الرمل ، منقاض ومنكثب

وقد توجّس ركزا مقفرٌ نَــدُسٌ   بنبأة الصوت ، ما في سمعه كذب

فبات يُشْئِزه ثــــأدٌ ويسهـــده   تذوّب الريح والوسواس والهضب

ومن أبدع المزج بين الجو المادي والنفسي في الصورة قول الشاعر « تذوّب الريح » بمعنى هبوبها في كل وجه ، وكأنما الريح قد أصبح لها في تلك الليلة المنذرة طبع الذئب ، فلا عجب أن ثارت الوساوس في نفس الثور ، وسمع نبأة الصوت قبل لقاء الصياد وكلابه بزمن طويل .

ويمزج الشاعر بين الجو العاصف وطلوع الصباح على الثور بعد ليلــه الطويل ، ومشاعر القلق لمعركة ما زالت في ضمير الغيب ، لكن الثور يجذ ريحها بفطرته ، فيقول مستخدما مرة أخرى تلك اللفظة الموحية بطبع الذئب :

غدا ، كأنّ به جنّـــاً تذاءبــهُ   من كل أقطاره ، يخشى ويرتقب

ولذي الرمة ولع واضح برصد هبوط الظلام وانفراجه وظهور النور وانحساره، في صور مجازية فيها كثير من التجسيم ، بعضها أصيل مبتكر في « صيغته » وبعضها ينظر إلى أصول من الشعر الجاهلي ، وإن ظل لها ، مع ذلك ، تفرد خاص عند ذلك الشاعر القدير ، كما في قوله :

حتى إذا ما جلا عن وجهه فلَقٌ   هاديه في أخريات الليل منتصبُ

ولاح أزهرُ مشهورٌ بنُقْبته   كأنه ، حين يعلو عاقرا ، لهبُ

وقوله أيضا في صورة أخرى للثور والصياد والكلاب :

حتى إذا ما الدجى مالت أواخــرُه   مثل الرُّواق ، ولاحت جبهةُ النورِ

باكره قانصٌ يسعى بطاويةٍ شُمٌّ الملاطم أمثال الزنابير [1]

ويصف الشاعر المعركة وصفا حافلا بالعنف والكر والفر ،معتمدا على معجمه الشعري الضخم وحسه اللغوي البصير بإيقاع الألفاظ وإيحاءاتها « هاجت له جُوَّعٌ زُرْقٌ مخصَّرَة ، شوازب » ، .. « غُضْفٌ مُهَرَّتة الأشداق ضارية مثل السراحين » ، مجسما الإحساس الجسديّ في صورة نفسية « والغضف يسمعها خلف السبيب من الإجهاد تنتحب » ، مازجاً بين الحركة المادية والنفسية :

– فكرّ يمشق طعنـــا في جواشنها كأنه الأجرَ في الإقبال يحتسب

– ولّى يهز انهزاماً وسطهــا زَعِلاً جذلانَ ،قدأفرخت عن رُوعه الكُرَب

ويبرز الشاعر المعنى الرمزي لهذه المعركة وما ينطوي عليه اللقاء من طراد أبدي بين الموت والحياة فيقول :

فانصاع جانبُه الوحشيُّ وانكدرتْ يلحَبْن ، لا يأتلي المطلوب والطلب

فالمطلوب لا يألو جهدا في الفرار والطالب لا يقصّر في محاولة اللحاق ، والنجاح والفشل كلاهما رهن بإرادة الحياة .

• • •

وتمضي المعركة إلى نهايتها المرسومة فينتصر الثور – أو الفارس المفرد رمز الحياة والإرادة – ويترك كلاب الصياد مضرجة بدمائها ، والصياد يعض بنانه ندما على خسارته في كلابه وعلى ما فاته من صيد ثمين . وما دام صاحب الكلاب يمثل الطرف الآخر من الصراع فإن الشاعر يصوره على نحو زري يحط من قدره ، فهو دائما فقير جائع يرتدي الأطمار ويمني نفسه وزوجه وأولاده (بلحم

---

(1) الديوان ص ٣٧١ . شم الملاطم : طوال الوجوه يعني الكلاب .

طوي » طال ما اشتهوه . وهو يقف في خاتمة الصراع ندمان أسفا رمزا لهزيمة الموت أمام إرادة الحياة وقوة البطل . وهذه الصورة تتردد في شعر هؤلاء الشعراء سواء كان اللقاء مع الثور والكلاب أم مع الصائد وقوسه ونبله ، وحمار الوحش . يقول ذو الرمة في النص الذي أوردناه :

ومطعم الصّيد هبّـال لبُغْيتـه ألفى أباه بذاك الكسب يكتسبُ
مقزّع أطلس الأطمار ، ليس لـه إلا الضِّراء وإلا صيدَها ، نَشَبُ

ويقول :

عايَنَ طرّاد وحوش مصْيَدا كأنّمـا أطمارُه إذا عـدا
جُلِّلْنَ سِرْحانَ الفلاة مِمْعدا (١)

ويقول :

وقد بات ذو صفراءَ زوراءَ نبعَة وزُرْق حديثٍ ريشُها ونصالُها
أخو شقوةٍ يأوي إلى أمّ صبيةٍ ثمانيةٍ ، لحمُ الأوابدِ مالُها (٢)

ويقول :

حتّى إذا اختلطت بالماء أكرُعُها هوى لها طامع بالصيد محرومُ
فبوّأ الرميَ في نَزْعٍ ، فحُمّ لها من ناشبات أخي جلاّنَ تسليمُ
وبات يلهفُ ممّا قد أصيب بـه والحُقْبُ ترفضُ منها الأضاميمُ (٣)

---

(١) الديوان ص ١٦٤ . عاين : رأى أي الثور . مصيد : كثير الصّيد بارع فيه . سرحان : ذئب . ممعد : يحسن الاختلاس .

(٢) الديوان ص ٦١٨ . صفراء زوراء : يعني القوس . وزوراء أي مائلة . نبعة : مصنوعة من شجر النبع . والشطر الثاني يشير إلى السهام الزرق المسنونة المريشة .

(٣) الديوان ص ٦٦٨ . بوأ الرمي : هيأه . والنزع أي القوس . حم لها : قدر لها . الناشبات : السهام . تسليم : سلامة . يريد أنها قد قدرت لها السلامة من تلك السهام. الحقب: حمير الوحش . ترفض : تفترق . الأضاميم : الجماعات .

ويقول الطرماح :

صادفت طِلْوا طويـــل الطّوَى ... حافظَ العين قليـل الســـآم
مُنْطَــوٍ في مستوَى رُجْبَـــة ... كانطــواء الحُرّ بين السِّلام
إن يُصِبْ صيـداً يكـن جُلُّـهُ ... لعجايـــا قوتُهم باللِّحـــام
أو يصــادف خفقــا يُصْفِهـــم ... بعتيق الخَشْل دون الطعام [1]

ويقول :

فلما غدا ، استذرى له سِمْطُ رملة ... لخولين أدنَى عهده بالدواهـنِ
وبالغِسْلِ ، إلاّ أن يُميرَ عُصــارةً ... على رأسه من فضّ أليَس حائنِ [2]

ويقول الفرزدق :

وقد أسهرتْ ذا أسهُمٍ بات طاويــاً ... له فوق زُجّيْ مِرْفَقيه وحَاوِحُ [3]

والحديث عن فقر الصائد وندامته مألوف في الشعر الجاهلي ولعلّ الرمز فيه أكثر وضوحا لما في صورة القتال من تفصيل يجعلها أقرب ما تكون إلى معركة إنسانية بين البطل وأعدائه المتربصين . ومن ذلك قول النابغة مشيرا إلى الثور :

شكَّ الفريصة بالمِدْرَى فأنفذهـــا ... شكّ المبيطر ، إذيشفى من العَضَد
كأنّه ، خارجاً من جنب صفحته ، ... سَفُّود شَرْبٍ نَسُوه عند مُفْتَأَد
فظلّ يَعجُم أعلى الرَّوق منقبضــا ... في حالك اللّون صَدْقٍ غير ذي أَوَد

---

(١) الديوان ص ٤٢٤ . طلوا : ذئبا والمراد به الصائد . الطوى : الجوع. السآم : السأم. رجبة : قترة ، مكان يختفي فيه الصائد . الحر : الحية . السلام الحجارة .
عجايا : أي أولاد الصائد اليتامى . اللحام : اللحم . خفقا : فشلاً . الخشل : ثمر الدوم
(٢) الديوان ص ٥٠٣ . فلما غدا : أي الثور . استذرى له : استتر ويعني الصائد . سمط رملة : أي ملازم للرملة كأنه سمط لها . ومعنى الشطر الثاني أن الصائد لم يتزين ويتطيب ويغتسل منذ عامين ، إلا بما أصاب من عصارة يستخرجها من جوف ثور يصطاده . الأليس : الشجاع . الحائن : الذي حانت منيته .
(٣) الديوان ج ٢ ص ١٨٤ . زج المرفق : حده . وحاوح : أصوات مبهمة .

لمّا رأى واشقٌ إقعاصَ صاحبــه ... ولا سبيلَ إلى عَقْلٍ ولا قَوَدِ
قالت له النفس : إني لا أرى طمعــاً ... وإن مولاك لم يسلم ولم يصِد [1]

ومنه قول عمرو بن قميئة :

فأوردَها على طِمِــلٍ يَمــانٍ ... يُهِلُّ إذا رأى لحما طريّــا
فلمّا لم يرَيْن كثير ذعــرٍ ... وَرَدْن صواديا وِرْداً كَيّــا
فأرسل ، والمقاتــل معــوراتٌ ... لما لاقت ، ذُعافاً يثربيــا
فخرّ النصــلُ منقعصــاً رثيما ... وطار القِدْحُ أشتاتــا شظيــا
وعضّ عــلى أنــامله لهيفــاً ... ولاقى يومَه أسَفاً وغيّــا
وراح بحسرةٍ لهِفاً مصابــا ... ينبّىء عِرسه أمراً جليــا [2]

وقول الأعشى :

حتى إذا ذرّقرنُ الشمس ،أو كرَبَتْ ... أحسّ من ثُعَلٍ بالفجر كَلاّبــا
يُشلي عِطافاً ومجدولاً وسَلْهبــةً ... وذا القلادة محصوفاً وكَسّابــا
ذو صِبْيَة ، كسْبُ تلك الضاريات لهم ... قد حالفوا الفقر واللأواء أحقابا [3]

وقول أوس بن حجر :

---

(١) الديوان ص ١١ . الفريصة : هنا بمعنى جانب الكلب . والمدرى بمعنى القرن .
المبيطر : البيطار . والعضد : داء يصيب الإبل في أعضادها .
السفود : قضيب من الحديد يشوى عليه اللحم . شرب : شاربين . مفتأد : مكان الشواء .
يعجم : يعض . حالك اللون : يعني القرن . غير ذي أود : مستقيم لا عوج فيه .
واشق : اسم كلب . العقل : إعطاء دية القتيل ، والقود : قتل القاتل . وفي العبارة سخرية واضحة .

(٢) الديوان ص ٦٦ . أوردها : يعني حمر الوحش . طمل : أغبر خبيث ، صعلوك ، يريد الصياد . يهل : يصيح فرحا . وردا كيا : خفيا . والمقاتل معورات لما لاقت : أي مكشوفة للسهام . منقعصا : ملتويا . رثيما : فيه دم . القدح : السهم . شظيا : متكسرا .

(٣) الديوان ص ١٤ . ثعل : اسم قبيلة . وما في البيت الثاني من ألفاظ أسماء كلاب . اللأواء : الشدة والحاجة .

صَدِ غائرُ العينين ، شَقّق لحمَه ... سمائمُ قيظٍ ، فهو أسودُ شاسفُ
أخو قُتُرات ، قد تيقّن أنـــه ... إذا لم يُصبْ لحمامن الوحش، خاسف
فيسّر سهماً راشــه بمنـــاكب ... ظُهارٍ لُؤامٍ ، فهو أعجف شارف
فأمهله حتى إذا أنْ كأنّـــــه ... مُعاطي يدٍ من جمّة الماء غارف
فأرسلــه مستيقنَ الظنّ أنـــه ... مُخالطُ ما تحت الشراسيف جائف
فمرَّ النّضِيُّ للـــذراع ونحـــره ... وللحَيْنِ أحيانا عن النفس صارف
فعَضَّ بإبهـــام اليمين ندامـــةً ... ولهّف سِرًّا أمّه ، وهو لاهف [1]

وقد يكون فقر الصياد وهيئته الزرية حقيقة واقعة ، لكن إلحاح الشعراء على ذكرها بهذه الكثرة يوحي بأن الشاعر يختار ويبرز من الواقع ما يلائم دلالاته النفسية التي قد ينطوي عليها ظاهر النص . وقد يكون ما وصفناه من تفرد الثور ووحشته وقلقه صورة من واقع حياته في بعض لحظاتها ، لكن اختيار الشاعر لتلك اللحظات بعينها واستخدامه لكثير من الألفاظ والعبارات الدالة على تلك المشاعر الإنسانية توحي بأن الشاعر يقدم — بالفطرة أو بالوعي — رمزا لذلك الصراع الدامي بين الحياة والموت حين تتم بينهما المواجهة على هذا النحو . وتظل الصورة المادية الواقعية مع ذلك صورة فنية ، لها في ذاتها ما لها من جمال ومن ارتباط بالواقع .

• • •

أمّا المستوى الثاني لتصوير هذا اللقاء بين الحياة والموت فليس للحياة فيه قدرة على القتال ، لكنها إرادة البقاء تمنح الحيّ الأعزل سلاحاً غير سلاح

---

(١) الديوان ص ٧٠ . قترات : ج قترة مكان الصائد الذي يستتر فيه . خاسف : جائع مهزول .
وقوله : بمناكب ظهار لؤام، وصف لوضع خاص يكون للريش على السهام. الشراسيف : أطراف الضلوع . جائف : مصيب الجوف .
النضي : السهم . والمقصود أن السهم مر بذراع حمار الوحش ونحره ولم يصبه . لهف أمه أي قال : لهف أمي !

الحرب يتقي به الموت المتربص عند مورد الماء ، عصب الحياة ومانحها في الصحراء .

فالحمار الوحشي لا يستطيع القتال كالثور ، إذ ليس له قرنان يذود بهما كقرنيه ، لكن له مع ذلك سلاحين يقومان مقام الروقين ويغنيان غناءهما في كثير من الأحيان ، هما الحذر والهرب .

والصائد من جهة أخرى ليس في حاجة إلى أن يعد لهذا اللقاء كلابا ضارية مدربة على الصيد والقتال ، بل يتدرع بالختل والتربص ويرمي عن قوسه من بعيد كأنه القدر الخفي .

وهذان هما جانبا الصورة البارزان في هذا الصراع : حذر وترقب ومبادرة الى الفرار من جانب حمار الوحش، واختفاء وتربص وانتهاز للفرصة من الصائد ، وبين الحذر والتربص يقف القدر بالمرصاد فيُطيش السهام من قوس تعودت أن تصيب ، ويزلُّها عن المقاتل فلا تكاد تخدش إلا الأطراف والجلود . وينجو حمار الوحش – ولا نقول ينتصر – في ذلك اللقاء الخاطف المفاجىء بين الحياة والموت ولمّا يكد يطفىء أوامه من ذلك المنهل الذي سعى إليه هو وأتنه سعيا طويلا بعد أن أجهده وأجهدها القيظ والظمأ .

وإذا كنا قد رأينا الثور – في صور هؤلاء الشعراء – غريبا متفردا يشعر بكثير من الوحشة والقلق ، فإن حمار الوحش عندهم على نقيض ذلك آنس في سربه ناعم في مرتعه لا يزعجه عنه إلا جفافه ، أو ذلك الظمأ الذي يستبد بحيوان الصحراء جميعه فيدفعه إلى التماس الماء أينما وجده . والحمار بين أتُنه سيد مسيطر يجمعها ويفرّقها ويهذب الناشز منها ويختار لها المورد الذي ترد ويسوقها إليه ويحدد لها لحظة الورود ، ويبث فيها روح الحذر والترقب . إنه – في الصورة – كشيخ القبيلة المحنّك الذي عركته التجارب فمنحته معرفة كأنها الفطرة الثانية تهديه الطريق وتجنبه المخاطر وتنجيه منها إذا صادفته. وكأن الشاعر– في مقابل صورة البطل الفرد – يرسم صورة لمجتمع قبلي منظم .

لذلك يعايش الشاعر – في صورته – حمار الوحش أكثر مما يعايش الثور ، ويرسمه في لحظات أمنه بين سربه مليئا بالحياة والقوة ومعاني السيطرة ، ويتابعه لحظة بعد لحظة وهو يسوق قطيعه إلى الماء هابطا به القيعان حينا ومشرفا به الوهاد والكثبان حينا آخر ، مستشرفا أي الموارد يأتي وأيها يدع ، حريصا على ألا يند من القطيع أحد ، بأسلوب لا يخلو من قسوة يراد بها الخير . ويطيل الشاعر الحديث عن لحظات الحذر والترقب ، والحمر تقدم رجلا وتؤخر أخرى قبل أن ترد الماء ، على ما بها من شدة الظمأ ، كما يصف تحفز الصائد ولهفته وانتظاره اللحظة المناسبة ، وندمه إذا يخطىء رميته وإذ يراها تفر مذعورة إلى حيث الأمن والنجـــاة .

وقد تطول الصورة أو تقصر لكنها لا تكاد تخلو من تلك الخطوط الأساسية التي يمكن أن توحي بما تتضمنه من دلالات ورموز عن لقاء الحياة والموت .

وقبل أن نمضي في الحديث عن هذا اللقاء نقدم صورتين كاملتين له ، رسم أولاها الفرزدق وصنع ثانيتهما ذو الرمة ، وسنرى كيف تتفق الصورتان في كثير من الملامح الأساسية وكثير من التفصيلات ، وكيف يتحقق فيهما معا ذلك النمط المألوف من قبل في الشعر الجاهلي . وسنرى فيهما مع ذلك هذا « الغريب » الذي قلنا إنه يرتبط عند الشعراء الإسلاميين والأمويين بوصف الإبل وحيوان الصحراء كما كان من قبل عند الجاهليين .

يقول الفرزدق ، مشبّها ناقته – كالمألوف – بذلك الحمار الذي يأخذ في وصفه [1] :

... أو أخدَريٌّ فلاةٍ ظلّ مرتبئـاً على صريمةِ أمْرٍ غير مقسومِ [2]

جَوْنٌ يؤجّلُ عاناتٍ ويجمعهـــا حول الحُدادةِ ، أمثالَ الأناعيمِ [3]

(١) الديوان ج ٢ ص ١٨٣ .

(٢) الأخدري : نوع من الحمر الوحشية . مرتبأ : يعلو المربأة أي المكان المرتفع . الصريمة : العزيمة . والمراد أنه قد علا ذلك المرتبأ لينظر أي طريق يسلك ، ولم يعقد عزمه بعد .

(٣) جون أسود . يؤجل : يضم في سرب . العانات : القطيع من حمر الوحش .

.عى بها أشهراً يقرو الخلاء بهـا — معانقاً للهوادي غير مظلوم [(١)]

شهريّ ربيع يلسُّ الروض، مونقه — إلى جمادى بزهر النّوْر معموم [(٢)]

حتّى إذا أنفضَ البُهمَى، وكان له — من ناصل من سفَاها كالمخاذيم [(٣)]

تذكّرَ الورْدَ، وانضمّتْ ثميلَتُه — في بارح من نهار النجم مسموم [(٤)]

أرَنّ، وانتظرته أين يعدلهـا — مُكدّحاً، بجنين غير مهشوم [(٥)]

وظـل يعدل أيَّ الموردين لهـا — أدْنَى بمنخرق القيعان مـؤوم [(٦)]

أضارجاً؟ أم مياهَ السِّيف يقربها ؟ — كضارب بقداح القَسْم مأموم [(٧)]

حتّى إذا جنّ داجي الليل هيّجها — ثبْتُ الخبار، وتوْبٌ للجراثيم [(٨)]

بلمّها مقْرِباً لولا شكـاستُـه — ينفي الجحاش، ويزْرى بالمقاحيم [(٩)]

حتّى تلافَى بها في مُمْسي ثالثـة — عيْناً لدى مشرب منهنّ معلوم

خرف عليها بحيراً، قد أعدّ لهـا — في غامض من تراب الأرض ملموم [(١٠)]

نابي الفراش، طريُّ اللحم مَطْعَمُه — كأنّ الواحه ألواحُ محصوم [(١١)]

عاري الأشاجع، مسعورٌ، أخو قَنَص — فما ينام بحيرُ غيرَ تهويم [(١٢)]

حتى إذا أيقنت أنْ لا أنيسَ لها — إلاّ نئيمٌ كأصوات التّراجيم [(١٣)]

---

(١) يقرو يتتبع أو يرعى. الهوادي: الأعناق، أو أوائل القطيع.

(٢) يلس: يتناول بطرف لسانه. معموم صفة لـ « ربيع ».

(٣) انفض: أنفد. البهمي: نبات يشبه الشعير. الناصل: الخارج. المخاذيم: السيوف القاطعة. والمعنى أنه قد رعى هذا النبات حتى جف ولم يعد فيه إلا السفا الحاد كأنه السيوف.

(٤) الثميلة: ما بقي في جوف الحيوان من طعام.

(٥) أرن: صاح. مكدح: يخدش. جنين: مستور

(٦) منخرق القيعان: الوديان العميقة الواسعة

(٧) ضارج: اسم مكان. السيف: ساحل البحر.

(٨) الخبار: الأرض اللينة ذات التراب. الجراثيم: التراب المتجمع حول أصول الشجر.

(٩) مقربا: سارياً بها إلى الماء.

(١٠) بحيرا: اسم الصائد.

(١١) محصوم: مكسور

(١٢) الأشاجع: عروق ظاهر الكف. كناية عن الشدة وطول العناء.

(١٣) نئيم: صوت ضعيف

نورّدت وهيَ مُزْوَرٌّ فرائصُهـــا — إلى الشرائع بالقُود المقاديم [١]

واسترْوحت ، ترهب الأبصارُ أنّ لها — على القصيبةِ منه ليلَ مشؤوم [٢]

حتى إذا غمرَ الحوْماتُ أكرُعهَــا — وعانقت مستنيماتِ العلاجيم [٣]

وساورَته بألْحيها ، ومال بهــا — بردٌ يخالط أجواف الحلاقيم [٤]

وقد تحرّف حتى قال قد فعلــتْ — واستوضحتْ صفحاتُ القُرَّح الهيم [٥]

ثم انتحى بشديد العيْرِ يحفـــزه — حدُّ امرىءٍ في الهوادي غير محروم [٦]

فمرّ من تحت ألْحيِها ، وكان لهـا — واقٍ ، إلى قدرٍ لا بدَّ محتوم

فانقعرت في سواد الليل ينصبهـا — بوابلٍ من عمود الشدّ مشهوم [٧]

فآب رامي بني الحرمانِ ملتهفـاً — يمشي بفُوقَيْنِ من عُريانَ محطوم [٨]

فظلّ من أسفٍ أنْ كانَ أخطأهـا — في بيتِ جوعٍ قصير السَّمْكِ مهدوم

ويقول ذي الرّمة [٩] :

كأنّي ورحلي فوق أحقَبَ لاحَهُ — من الصيف شلُّ المُخلفاتِ الرواجع [١٠]

مُمَرٌّ أمرّت متْنَه أسَديَـــةٌ — يمانيةٌ حلّتْ جنُوبَ المضاجع [١١]

دعاها من الأصلاب ، أصلابِ شُنْظُب — أخاديدُ عهدٍ مستحيل المواقع [١٢]

---

(١) تورّدت : وردت الماء . الشرائع : موارد الماء . القود المقاديم : يعني أرجلها .

(٢) استروحت : شمت الريح . القصيبة : اسم مكان .

(٣) الحومات : مجتمع الماء . أكرعها : سوقها . العلاجيم : الضفادع .

(٤) ألحيها - ج لحي أي عظم الفك .

(٥) تحرف : مال ، يعني الصائد . الهيم العطاش . والمعنى أن وجوهها قد أصبحت واضحة له .

(٦) الهوادي : الأوائل

(٧) انقعرت : هوت . ينصبها : أي الحمار . مشهوم : مذعور . والمعنى أنه يضطرها إلى ملاحقته بعدوه السريع .

(٨) فوقين : مثنى فوق وهو موضع السهم من وتر القوس . عريان محطوم : يريد القوس .

(٩) الديوان ص ٤٤٩ .

(١٠) لاحه : ضمره . شل : طرد . المخلفات : الأتن . والحديث عن حمار الوحش .

(١١) ممر : متين البنيان . أمرت متنه : أحكمته . أسدية : سحابة .

(١٢) الأصلاب : الأراضي الصلبة . أخاديد عهد : آثار مطر حفر في الأرض .

كسا الأرضَ بُهْمَى غَضَّةً حبشيَّةً ... تُؤاماً ، ونَقْعان الظهور الأقارع [1]
وبالرّوض مكْنانٌ كأنّ حديقـه ... زرابيٌّ وشتَّتْها أكفُّ الصوانع
إذا استنصل الهَيْفُ السَّفا برَّحت به ... عراقيةُ الأقياظ نجْدُ المرابع [2]
فلمّا رأى الرائي الثريّا بسُدفة ... ونشّت نطافُ المبقيات الوقائع [3]
وساقت حصادَ القُلْقُلان ، كأنّما ... هو الخَشْلُ ، أعرافُ الرياح الذعاذع [4]
تردّفن خُرشوماً تركن بمتنه ... كُدُوحاً كآثار الفؤوس القواطع [5]
ومن آيلٍ كالوَرْسِ نضحاً كسَوْنه ... متونَ الصّفا من مضمحِلٍّ وواقع [6]
على ذروة الصُّلْب الذي واجه المعَا ... سواخط من بعد الرضا للمراتع [7]
صياماً تذُبُّ البقَّ عن نُخَراتها ... بنَهْزٍ كإيماء الرؤوس الموانع [8]
يُذَبِّبْنَ عن أقرابهنَّ بأرجُلٍ ... وأذنابِ زُعْرِ الهُلْبِ ، زُرْقِ المقامع [9]
فلمّا رأين الشمس ، والشمس حيّةٌ ... حياةَ الذي يقضي حُشاشةَ نازع
نحاها لثأّجٍ نَخْوةً ، ثم إنّه ... توخّى بها العينين ، عينيْ مُتالع
مُوشّحةً حُقْباً كأنّ ظهورها ... صفا رَصَفٍ مجرى سيول دوافع [10]
إذا واضَحَ التقريبَ واضحَخْنَ مثله ... وإنْ سحّ سحّاً خذرفَتْ بالأكارع [11]

---

(١) بهمى : نبات . حبشية : سوداء لشدة خضرتها . نقعان : حيث يجتمع الماء . الظهور ما ارتفع من الأرض . الأقارع : الصلاب .
(٢) استنصل الهيف السفا : جعل له حدا كالنصل . الهيف : الريح الحارة . السفا : شوك البهمي .
(٣) نشت : يبست . النطاف : بقية الماء . المبقيات الوقائع : الأماكن الصلبة التي تحتفظ بالماء .
(٤) القلقلان : نبات . الخشل : نبات
(٥) الخرشوم : الغليظ من الأرض . تردفن : تركن .
(٦) آيل : عائد . الورس : نبات ذو صبغ أصفر .
(٧) ذروة الصلب : قمة ذلك الموضع . المعا : اسم مكان .
(٨) نخراتها : أنوفها
(٩) أقرابهن : جنوبهن . الهلب : شعر الذنب . زرق المقامع : يريد الذباب .
(١٠) موشحة : ظهورها مختلفة الألوان . صفا رصف : صخور في مجرى السيل .
(١١) واضح . عدا . التقريب : ضرب من العدو . سح : عدا عدوا هيناً . خذرفت : أسرعت . الأكارع : السوق .

وعاوَرْنه من كلّ قاعٍ هبطنـــه ... جهامةَ جَوْنٍ يتبع الريحَ ســاطع
فما انشقّ ضوءُ الصبح حتى تبيّنتْ ... جداول أمثالَ السيوف القواطــع
فلمّا رأين المــاء قفــراً جنوبُــه ... ولم يُقْضَ إكراءُ العيون الهواجع [1]
فحوَّمْنَ واستنفضْنَ من كل جانب ... وبَصْبَصْنَ بالأذناب حول الشرائع [2]
صفَقْنَ الجلود ، والنفوسُ نواشزٌ ... على شطّ مسجورٍ صَخُوب الضفادع [3]
فخَضْخَضْنَ بردَ الماء حتى تصوّبَت ... على الهول في الجاري شطور المذارع [4]
يُداوين من أجوافهنّ حـــرارةً ... بجَرْعٍ كأثباج القَطا المتتابـــع
فلمّا نضحن اللّوْحَ إنصافَ نضحة ... بجَوْنٍ لإدْواء الصرائر قاصع [5]
يحاذِرْنَ أن يسمعن ترنيمَ نبعــةٍ ... حذَتْ فُوقَ حَشْرٍ بالفريصة واقع [6]
توجّسْنَ رِكْزاً من خفيٍّ مكــانُه ... وإرنانَ إحدى المعطيات الموانع [7]
قليلٍ نصابِ المال ، إلاّ سهامَــه ... وإلاّ زَجُوماً سهوةً في الأصابع
فجالت على الوحشيّ تهوي كأنمــا ... بروقا تحاكي أو أصابعَ لامـــع
فأجلَيْنَ عن خوف المنيّة بعلمــا ... دنا دنوةَ المنصاع غير المراجــع
أولئك أشباهُ القلاص التي طوت ... بنا البعد من نَعْفَيْ قَساً فالمضاجـع

• • •

ونستطيع أن نلمس « نمطية » الصورة و « دلالاتها » معا ، سواء في خطوطها العامـة أم في تفصيلاتها وأجزائها . فالشاعر في كلتا الصورتين يقابل بين ما كانت تنعم به تلك الحمر من كلأ ممرع ، وما أصبحت تقاسيه من جفاف

---

(١) معنى الشطر الثاني : قبل أن ينهض النيام .

(٢) استنفضن : نظرن .

(٣) نواشز : قلقة خائفة . مسجور : مملوء .

(٤) تصوبت على الهول : نزلت خائفة . شطور المذارع : أنصاف القوائم .

(٥) اللوح : العطش . الصرائر : ج صارة ، شدة العطش . جون أي ماء جون ، أسود ، ويكون بمعنى الأبيض أيضاً . قاصع : قاتل . أي أن هذا الماء يقتل ما بها من ظمأ .

(٦) نبعة : قوس . الفوق مكان الوتر من السهم . حشر : ريش السهم .

(٧) المعطيات الموانع : القسي لأنها تصيب فتعطي وتخطىء فتمنع .

المرعى وقلة الماء وقيظ الصيف . ثم يتابع الحمر في سعيها إلى الماء وحذرهـا وترددها حين تبلغه ، ويصف حال الصائد المتربص ثم فشله وندامته وهو ينظر إلى الحمر مولية تطلب النجاة . والشاعران — داخل هذا الإطار العام — يشتركان في « جزئيات » من الصورة جرى عرف الشعراء منذ الجاهلية على أن يلتفتوا إليها حتى لنراهم يشتركون أحيانا في الألفاظ والعبارات . من ذلك إشارة الفرزدق إلى « الروض » الذي كانت ترعاه تلك الإبل وإلى نبات « البهمي » المونع وما أصابه من جفاف حتى أصبح ما تخلف عليه من « سفي » كأنه السيوف القاطعة :

... شهريْ ربيعٍ يلبَسُ الروضَ مونقه إلى جُمادَى ، بزهر الروض معموم
حتى إذا أنفض البُهْمَى ، وكان له من ناصلٍ من سَفاها كالمخاذيم

وإشارة ذي الرمة إلى تلك الجوانب بعينها من جوانب الصورة ، بالألفاظ نفسهـا :

.. كسا الأرضَ بُهْمَى غضّةً حبشيّةً تُؤاماً ، ونقعانَ الظهور الأقارع
وبالروض مِكْنانٌ كأنّ حديقـهُ زرابيُّ وشّتْها أكفُّ الصوانـع
إذا استَنْصَلَ الهَيْفُ السفا برّحت به عراقيّة الأقياظ تَجْدُ المرابـع

ومن قبل ألمّ الجاهليون بهذه الجوانب وعبروا عنها ببعض تلك الألفاظ ، كما في قول الأعشى مثلا في بداية صورته الكاملة عن حمار الوحش [1] :

رعى الرَّوضَ فالوَسْميَّ حتى كأنما يرى بيبيس الدَّو إمرارَ علقـمِ [2]

وقول النابغة [3] :

رعى الرّوضَ حتى نشَّتِ الغُدرَ ، والتوت بدُحْلانها قيعانُ شَرْجٍ فأيْهَـبِ

---

(١) الديوان ص ١٨٠ .

(٢) يعني أنه لطول إلفه المرعى الخصيب ، يجد المرعى الجاف مذاقا مرا كطعم العلقم .

(٣) الديوان ص ٧٥ .

وقول أوس بن حجر [1] :

وخبٌّ سفا قُرْيانِه وتوقّــدت عليه من الصَّمّانتين الأصالِفُ [2]

ويقول ذو الرمة مشيرا إلى عين ماء ، في النص الكامل الذي أوردناه :

نحاها لثأجٍ نحوةً ، ثم إنه توخّى بها العينين ، عينَيْ متالع

ومن قبله قال النابغة في صورة مماثلة ، مشيرا إلى المكان نفسه [3] :

فراح يريد العَيْنَ ، عين متــالعٍ يشلُّ بنات الأخدريّ ويقطِبُ [4]

ويقول الفرزدق في النص الذي أوردناه مشيرا إلى ما بالمورد من ضفــادع :

حتى إذا غمّر الحوماتُ أكرُعَهــا وعانقت مستنيمات العلاجيم

ومن قبله قال طرفة [5] :

فتضيّفــا ماءً بِدَحْلٍ ساكنــاً يستَنُّ فوق سَراته العلجــومُ

ويقول الفرزدق في النص السابق ذاكرا « مياه السِّيف » :

أضارجاً أم مياهَ السِّيف يقربهــا كضاربٍ بقداح القسم مأمــومِ

ويذكر الأعشى اللفظ نفسه في صورة مماثلة فيقول :

---

(١) الديوان ص ٦٨ .

(٢) خب السفا : ارتفع وطال . الأصالف : ج أصلف وهو المكان الصخري . القريان : ج قرى وهو سيل الماء .

(٣) الديوان ص ٧٥ .

(٤) يشل : يطرد .

(٥) الديوان ص ١٣٠ .

فأورَدها عَيْنا من السَّيف رِيَّــةً   بها بُرَّأٌ مثل الفسيل المكمَّــمِ [1]

ولسنا هنا في معرض الحديث عن « السرقة » أو « الأخذ » ، ذلك الموضوع الأثير عند نقاد العرب القدامى ، بل نريد أن نؤكد « نمطية » تلك الصور ومقدار احتذاء الشعراء الأمويين إياها في خطوطها العامة وأجزائها ومعجمها ، بما فيه من غريب أحسّ به أهل العصر وسموه بالغريب . ومهما يبلغ ثبات ملامح البيئة في الصحراء وطبيعة الفصول فيها فلا يمكن أن يفضي ذلك إلى أن يشترك الأمويون والجاهليون في تلك الأجزاء والألفاظ بعينها على هذا النحو الذي رأيناه . وليس يعنينا في هذا المجال تشابه الواقع عند هاتين الطائفتين من الشعراء بقدر ما نعني بالصورة الفنية لذلك الواقع وتكرر كثير من جوانبها عندهم جميعا .

ولما كان لقاء حمار الوحش والصائد قائما على الختل والتربص فإنه لا مجال فيه لصراع الإرادة كما شهدنا في لقاء الثور والكلاب . وفشل الصياد فيما يطمع فيه من صيد ونجاة الحمر من سهامه ، رهن بأجل الحمر المكتوب وحينها الذي لم يحن بعد . فللقدر في هذا اللقاء دور ملحوظ ، إذ تقف الحمر في النهاية — برغم ترددها وحذرها — فريسة سهلة لرامٍ مدرب أخذ أهبته واستعد بقوسه وسهامه ، لكن السهام تطيش والدرية تخيب ، وكأنما أطاحت يد خفية بيد الرامي السديد فأضلت سهامَه مقاتلَ الرميّة :

— فمرّ من تحت ألْحيها ، وكان لها   واقٍ ، إلى قدَرٍ لا بدّ محمومِ
(الفرزدق)

— فأجْلَيْن عن خوفِ المنيّة ، بعدما   دنا دنوةَ المنصاع غير المراجــــع
(ذو الرمة)

---

(1) الديوان ص ١٨١ برأ : ج برأة مكان الصائد. الفسيل : النخل الصغير .

ويردد ذو الرمة هذا المعنى أكثر من مرة في ختام صوره فيقول [1] :

فمرّ على القصوى النضيُّ فصدّه تَلِيّةُ وقتٍ لم يكمّل كمالُها
وقد كان يشقى قبلَها مثلُها به إذا ما رماها كبْدُها وطِحالها

ويقول [2] :

فبوّأ الرميّ في نَزْع ، فحُمّ لها من ناشبات أخي جِلاّن تسليم

على أن أبلغ تصوير لهذا المعنى القدري وأصرحه قوله [3] :

رمى فأخطأ ، والأقدار غالبة فانصعن ،والويل هِجّيراه والحَرَبُ

* * *

أما المستوى الثالث لتصوير لقاء الحياة والموت في الصحراء فيتمثل في غدر فاجع ، يغتال الصغار الضعاف في غفلة من أمهاتهم ، ويفجع الأمهات الحانيات بأقسى ما يمكن أن تفجع به الأمومة . تترك الظبية أو البقرة الوحشية صغيرها في مكان خفي تظن أنه فيه بمأمن من السباع وتنطلق الى المرعى لتطعم ويدر لبنها للصغير العاجز ، وقلبها لا تفارقه الوساوس لحظة خوفاً عليه . وتعود وقد تجمع في ضرعها شيء من لبن فإذا ولدها الذي تركته كائنا وديعا جميلا ، أشلاء ودماء « تحجل الطير حولها » بعد أن أتخمت بما خلفته لها السباع من الفريسة . وتنطلق الأم والهة حسرى لتجد — أحيانا — صائدا في انتظارها فتكمل الفاجعة في الصغير والأم معا .

ونلاحظ أن المستويات الثلاثة تتدرج من تفرد البطولة وعنفوانها إلى

---

(١) الديوان ص ٦٢٢ . النضي : السهم . تلية وقت : بقية وقت ، يعني انه ما زال في عمر تلك الحمر بقية ولم يحن أجلها بعد .

(٢) الديوان ص ٦٦٩ . حم لها : قدر لها . ناشبات : سهام . تسليم : سلامة .

(٣) الديوان ص ٢٣ . انصعن تفرقن . والويل هجيراه والحرب : أي نادى كعادته : ويلي ، أو يا ويلاه !

بصيرة الخبرة — عند الجماعة وقائدها — وحسن حيلتها وقدرتها على الفرار في اللحظة المناسبة ثم إلى ذلك الموت الذي يتسلل إلى حياة عامة الأحياء بلا صراع ولا مواجهة .

ويتعاطف الشعراء مع البقرة والظبية تعاطفا واضحا ، فكلتاهما ترتبط في نفوسهم بالحياة والحب والجمال . وما أكثر ما تغنى الشعراء منذ الجاهلية بما لعيون المها والظباء من جمال وما للفتات الغزلان من رشاقة ، وما أكثر ما تذكروا أحباءهم لمرأى مهاة تنظر إلى ولدها من بعيد في حنان ، أو ظبيــة تتلفت على كثيب بجسم أنيق وجيد رشيق . فلا غرو إذا وجد الشاعر في فاجعة إحداهما بولدها ما يمس شغاف قلبه ويذكره بحبه الذي يبدو دائما أن يدا خفية تفجعـــه فيه .

ولعل من أبلغ الصور عطفا على الظبية وتمثيلا لأمومتها الحانية وشعورها بالعجز إلاّ عن الحب الصادق والرعاية الدائمة ، تلك الصورة البديعة التي يرسمها ذو الرمة في أبيات قلائل ، تبدأ — كالعادة — بالربط بين الظبية وصاحبته ، كما تبدأ صورة الثور أو الحمار الوحشي بالمقارنة بينهما وبين ناقة الشاعر . يقول ذو الرمـــة [1] :

كأنّ عُرى المرجان منهـــا تعلّقتْ ... على أمِّ خشف من ظباء المشافر [2]

رأت راكباً ، أو راعهـــا لفِواقهـــا ... صُوَيْتٌ دعاهامنأعَيْس َ فاتر [3]

إذا استودعته صفصفاً أو صريمـــــةً ... تنحّتْ ، ونصّتْ جيدها بالمناظر [4]

حذاراً على وَسْنانَ يصرعه الكـــرى ... بكل مَقيلٍ عن ضِعافٍ فواتر [5]

---

(١) الديوان ص ٣٧٤ .

(٢) الخشف : ولد الظبية . المشافر : الرمال .

(١) الفواق : ما بين الحلبتين . أعيس : تصغير أعيس أي أبيض . والمعنى أن الظبية تلفتت لمرأى راكب أو لسماع صوت صغيرها الجائع يدعوها لترضعه .

(٢) الصفصف : الأرض المستوية . والصريمة : الرملة المفردة المنقطعة عن سائر الرمل . تنحت : ابتعدت . نصت جيدها : رفعته . المناظر : الأماكن التي تنظر منها . والمعنى أنها تبتعد عن المكان الذي تركت صغيرها فيه حتى لا تلتفت الأنظار إليه ، لكنها لا تغفل عن حراسته .

(٣) مقيل : وقت القيلولة . ضعاف فواتر : يريد بها قوائم الظبي الضعيفة .

إذا عَطَفَتْه ، غادرتْه وراءهـــا   بجَرْعاءَ دهناويّةٍ أو بحاجر [1]
وتهجره ، إلا اختلاساً ، نهارَهـــا   وكم من محبٍّ،رَهْبَةَ العين ، هاجر
حِذارَ المنايا رهبـــةً أن يفتْنَهـا   وهي – إلاّ ذاك – أضعفُ ناصر [2]

على أن الحذر لا يغني شيئا عن الأم العطوف ، فهي – إذا قدّر للمنايا أن تفوتها بصغيرها– أضعف ناصر، كما يقول الشاعر . وإذ ذاك تكمل للصورة الشعرية الفاجعة ويلتقي العطف والحذر بالثكل والوله .

ويصور القطامي فجيعة بقرة بابنها على هذا النحو الدامي فيقول [3] :

كأنّ نسوع رحلي حين ضمّت   حواليَ غُرَّزا ومَعَاً جياعـــا
على وحشية خذلتْ خلُـــوج   وكان لها طلاً طفلٌ فضاعـــا
فكرّت عنـــد فيقتهـــا إليه   فألفتْ عند مربضه السباعـــا
لعبثْنَ به ، فلـــم يتركن إلاّ   إهابـاً قد تمزّق ، أو كُراعـــا
فسافتْــه قليلاً ، ثم ولّــت   لها لهَبٌ تثيرُ به النقاعـــا
أجدّ بها النجـاءُ فأصبحتْهـــا   قوائم قلّمـــا اشتكت الظلاعـــا
كـأنّ سَبيبةً مـــن سابـــريٍّ   أعيرتْهـــا رداءً أو قناعـــا

وقد أولع الشعراء الجاهليون ممن قبل بتصوير هذه الأمومة المفجوعة وسبقوا الأمويين إلى كثير من لحظاتها النفسية وعباراتها وألفاظها . ومن أكمل تلك الصور وأجملها قول الأعشى [4] :

كأنّها بعد ما أفضَى النجـــاء بها   بالشّيّطين ، مهاةٌ تبتغي ذَرَعا [5]

---

(١) عطفته : أرضعته . الجرعاء : كثيب رملي .
(٢) معنى الشطر الثاني ، أنها أضعف ناصر إلا ما تبذل لولدها من حنان وحذر .
(٣) الديوان ص ٤١ . الحوالب : عروق الضرع التي يجري فيها اللبن . معاً جياعا : جوفا جائعا . خذلت : انقطعت عن سربها . فيقتها : وقت ادرار لبنها . إهاب : جلد . كراع : ساق ، طرف . سافته : شمته . النقاع : الغبار .
(٤) الديوان ص ١٠٧ .
(٥) الشيطين : مكان . الذرع : ولد البقرة الوحشية . والإشارة في « كأنها » إلى ناقة الشاعر .

أهوَى لها ضابىءٌ في الأرض مفتحصٌ ... للحم قَدْماً ، خفيُّ الشخص قد خشما[1]
فظلّ يخدعها عن نفس واحدهـــا ... في أرض فيْء بفعل مثلُه خدَعــا
حانت ، ليفجعَها بابنٍ وتطعمـــه ... لحماً ، فقد أطعمَتْ لحماً وقد فجعا !
فظل يأكل منه ، وهي راتعـــةٌ ... حدّ النهار ، تراعي ثيرَةً رُتُعا[2]
حتى إذا فيقةٌ في ضرعها اجتمعت ... جاءت لترضع شِقَّ النفس ، لو رضعا !
عجْلَى إلى المعهد الأدنى ، ففاجأها ... أقطاعُ مَسْكٍ ، وسافَتْ من دمٍ دُفعا[3]
فانصرفت فاقدا ثكلى ، على عجَــلٍ ... كلٌّ دهاها ، وكلٌّ عندها اجتمعا !
وذاك أن غفلت عنه ، وما شعرت ... أن المنيّة يوماً أرسلت سَبُعـــا
... حتى إذا ذر قرن الشمس صبّحها ... ذُؤال نبهانَ يبغي صحبَه المُتعا[4]
بأكلُبٍ كسِراع النَّبْل ضاريـــةٍ ... ترى من القِدِّ في أعناقها قِطعا[5]

ولعلنا نلاحظ أن الشاعر ينظر إلى الفاجعة — لا كأنها مجرد عدوان من وحش قوي على طلا ضعيف — بل يراها تمثيلا لطبيعة الحياة وتربص الموت بها في كل حين . فالسبع ليس إلاّ « وسيلة » تستعين به المنية : « بأن المنية يوماً أرسلت سبعاً». وكذلك يعبر ذو الرمة بقوله « حذار المنايا .. رهبة أن يفتنها به » .

كما نلاحظ اشتراك القطامي مع الأعشى في بعض جوانب الصورة وألفاظها « فكرّت عند فيقتها إليه ... حتى إذا فيقة في ضرعها اجتمعت ، فلم يتركن إلا إهاباً قد تمزق أو كراعا ... ففاجأها أقطاع مسك ، فسافته قليلا ثم ولّت ... وسافت من دم دفعا، فانصرفت فاقدا ثكلى على عجل » . على أننا نلحظ أصالةً في التعبير عند الشاعر الجاهلي لا نجدها عند الأموي، كقوله البديع

---

(١) ضابىء : لاصق. مفتحص : متخذ أفحوصا أي جحرا يستتر فيه .
(٢) ثيرة : ثيران .
(٣) المعهد الأدنى : أي أقرب مكان تركت فيه ولدها . أقطاع مسك : قطع من جلد . سافت : شمت .
(٤) ذؤال نبهان : صائد من بني نبهان .
(٥) القد : سير من جلد .

« جاءت لترضع شق النفس » تعبيرا عن ولد البقرة ، ثم قوله بعد ذلك مشيرا إلى وقوع الفاجعة « لو رضعا » ! وقوله :

حانت ليفجعها بابن وتطعمه ... لحما ، فقد أطعمتْ لحماً ، وقد فجعا

وقوله :

فانصرفت فاقدا ثكلى على عجل ... كلٌ دهاها ، وكلٌ عندها اجتمعا

* * *

ملامح فنية

إذا كنا قد لمسنا تشابها واضحا بين الخطوط العامة للصورة وبعض جوانبها الخاصة عند الجاهليين والأمويين ، فلا بدّ أن يكون هناك – بالضرورة – بعض المشابه بين منهج الصورتين عندهم. والحق أن مظاهر الابتكار والأصالة في التشبيه والمجاز والمعجم الشعري وغير ذلك مما يستعين به الشاعر في رسم صوره ، تبدو قليلة عند الأمويين إذا قيست بما نصادفه من وجوه التقليد والاتباع .

وقد أكد أثر هذا التقليد أنه لاينبع من احتذائهم لبعض التشبيهات والمجازات والألفاظ فحسب ، بل من متابعتهم الجاهليين في «تصورهم» الفني. فنحن نلاحظ أن الشاعر الجاهلي كان يسعى إلى أن يبرز الأشياء والأحياء في صورة يمكن أن نسميها « صورة الكمال » . لذلك نراه إذا تحدث عن شيء تركه فجأة فشبهه بشيء آخر يجده « أكمل » صفةً من ذلك الذي يتحدث عنه . فإذا وصف وجها جميلا أسرع فشبهه بالقمر أو الشمس لأنهما في حسّه مثل أعلى للجمال والبهاء ، وإذا وصف ثغرا بادر فشبهه بالأقاح أو البرد أو شبه رضابه بالصهباء الممزوجة بالماء أو العسل . ولو تعقبنا ما في الشعر الجاهلي والأموي من تشبيهات ومجازات متصلة بهذا المعنى الأخير لراعنا ما نراه من تكراره العجيب على نمط لا يكاد يختلف من شاعر إلى شاعر إلاّ في بعض الألفاظ أو جوانب «الصياغة». وإذا بكى الشاعر فإنه لا يقنع بالحديث عن ترقرق الدمع في مآقيه أو انحداره على وجنتيه بل يجد له « صورة أكمل » للانهمار فيشبهه بما يسيل من القربة البالية أو

الدلو المليء الذي يهتز على ظهر الناقة [1] . والبحر عند هؤلاء الشعراء هو « الصورة الكاملة » للكرم ، والأسد للشجاعة والسيف للصرامة والعزيمة ومضاء الهمة وغير ذلك من « البدائل » الكاملة . ولا بأس من أن يكون هناك أكثر من صورة للكمال للمعنى الواحد أو أن تتدرج الصورة من كامل إلى أكمل بتعداد التشبيهات أو بإضفاء صفات خاصة على البديل تخلع عليه تفردا يبدو معه أكمل وأمثل ، كما نراه في تفصيلهم لصورة البحر أو النهر الذي يقدمونه بديلا للجواد ، أو صورة الصهباء والعسل والماء التي يرسمونها مثلا أعلى لعذوبة الرضاب ، أو الروضة التي جادها المطر فتفتحت أزهارها وتضوع أريجها ، لجمال المرأة وطيبها .

ومن هنا كان خيال الشاعر الجاهلي — والأموي من بعدُ على سبيل التقليد — دائم اليقظة لالتماس تلك « الصور من الكمال » وعقد وجود شبه بينها وبين ما يصفه من أشياء أو أحياء أو خواطر وعواطف . ولعل ذلك هو ما طبع الشعر العربي القديم بتلك السمة الغالبة من الرصد الخارجي ، اكتفاء بعقد الصلات بين ظواهر الأشياء التي قد تبدو بعيدة الصلة أو متناقضة أو مبعثرة ، يجمعها خيال الشاعر الراصد ويبث بينها من الوشائج ما يجعل بعضها بديلا لبعض .

ولعلّ ما عرف في الشعر العربي القديم باسم « المبالغة » هو وليد تلك النزعة الواضحة إلى الكمال ، قبل أن تتحول إلى « مبالغة » حقيقية عند المحترفين من الشعراء في العصر الأموي وما تلاه من عصور .

والناظر في شعر الطبيعة عند الأمويين يرى هذا السعي وراء « الأكمل » في صور كثيرة ، أغلبها احتذاء للجاهليين ، وقليلها مبتكر أصيل أو إضافة جديدة إلى الصورة القديمة .

ولعل ذا الرمة — على كثرة صوره التقليدية — من أكثر الشعراء الأمويين

---

(1) راجع في ذلك مثلا ديوان زهير ص ٦٢ . وديوان ذي الرمة ص ٣ . وديوان الطرماح ص ٣٢٠

اهتداء إلى الأصيل أو قدرة على الإضافة إلى القديم بما يضفيه على صوره أحيانا من تجسيم أو ما يصوغها فيه من تعبير جديد .

ولن نحاول هنا أن نستقصي صوره وما بها من تشبيه ومجاز وصياغة مقلدة أو جديدة فإن ذلك يقتضي دراسة طويلة مفصلة ، ولكنا نكتفي ببعض ملامح يسيرة من صوره البارزة [1] .

ويصادف الباحث صعوبة خاصة في مثل تلك الدراسة الفنية تتمثل في أن ذاالرمة وغيره من المولعين بوصف الطبيعة قل أن يستغرقوا في تفصيل جوانب التشبيه أو المجاز ليبلغوا بها الصورة الفنية الكاملة ، بل نرى مجازاتهم وتشبيهاتهم منثورة في أبيات مفردة هنا وهناك داخل الإطار العام للصورة الكبيرة في وصف الرحلة أو الأطلال أو الحيوان أو الصيد أو غير ذلك من مظاهر الطبيعة والحياة في الصحراء . وقصارى ما يستطيع الباحث ، أن يجمع تلك اللمحات المتناثرة فيحاول أن يجد فيها اتجاها فنيا خاصا أو قدرة شعرية متميزة . وتلك ظاهرة يبدو أنها تعود هي الأخرى إلى ذلك السعي وراء الأكل فلا يكاد خيال الشاعر يستقر على شيء بعينه فيتأمله ويستبطنه ويخلق منه صورة كاملة في ذاتها . وما أكثر ما نجد عند ذي الرمة من لمحات بديعة مفردة كانت كل واحدة منها جديرة بأن تكون لوحة كبيرة أصيلة لو لم يسرع الشاعر إسراع ناقته خلال تلك الرحلة التقليدية التي لا يكاد يتمهل فيها عند شيء إلا ريثما يتحول إلى غيره قانعا بتشبيه هنا أو استعارة هناك .

ويصادف الباحث صعوبة أخرى في دراسته الفنية ، هي كثرة الغريب وتعاقبه وتركبه في عبارات تحتاج إلى كثير من النظر قبل أن تكشف عما وراءها من صور بديعة أو مقلدة . والحق أن ذا الرمة وغيره من كبار الشعراء في ذلك العصر قد نظروا إلى ألفاظ اللغة على أنها « تراث مباح » يستطيعون أن ينتفعوا

---

(١) راجع في ذلك الدراسة القيمة الشاملة في الفصلين الثالث والرابع من كتاب « ذو الرمة شاعر الحب والصحراء » للدكتور يوسف خليف .

به كما أرادوا دون نظر إلى طبيعة عصر أو تطور ذوق أو طبيعة تجربة . ومن هنا هنا كان ما نراه أحيانا من مفارقات لغوية في الصورة الواحدة ، فيسهل معجمها ويرق أسلوبها في بيت ، ويصعب ويتعقد في بيت آخر ، وكأن ألفاظ اللغة كلها — على اختلاف إيقاعها وظلالها وإيحائها — رصيد مشروع يختار الشاعر منه ما يشاء .

وقد انتهى ذلك بالشعراء إلى أن تصبح الألفاظ عندهم أحيانا بديلا من التفنن والتصوير ، من ناحية ، وإلى براعة لغوية فائقة — عن وعي أو غير وعي — بائتلاف الحروف واختلافها واتساق الإيقاع واضطرابه، وكل ما يتصل بعلاقة الألفاظ بعضها ببعض في العبارة الشعرية ، من ناحية أخرى .

فمن الناحية الأولى كان يكتفي الشاعر، مثلا، لكي يعبر عن خاطرة أو إحساس أو جانب من صورة باستخدام سلسلة من الألفاظ المتعاقبة المتقاربة المعاني أو الإيقاع أو الإيحاء . ومن ذلك قول ذي الرمة :

— أشمُّ أغرُّ أزْهرُ هبرزيٌّ ‏ ‏ ‏ يعدّ الراغبين له عيالا
— رَباعُ مخلص شهم أريب ‏ ‏ ‏ على من كان يصر لن يفيلا
— رباع أقبُّ البطن جأبٌ مطرّد ‏ ‏ ‏ بلَحْييه صَكُّ المغزيات الرواكل
— حوّاءُ قرحاء أشراطيّةٌ وكَفَتْ ‏ ‏ ‏ فيها الذهاب وحفّتها البراعيم
— كريم الثنا رحب الفناء متوّج ‏ ‏ ‏ بتاج بهاء الملك أو متعمّم
— أو حرّةٌ عَيْطَلٌ ثبجاء مُجْفَرةٌ ‏ ‏ ‏ دعائم الزّور ، نعمت زورقُ البَلَدِ

وكان إيقاع « الغريب » عند الشاعر بديلا أيضا عن الإبداع أحيانا ، أو صارفا له عن استقصاء الصورة أحيانا أخرى مكتفيا بما يقدّر من « خصب » اللفظ وتعدد إيحائه أو أثر إيقاعه . وقد يجر هذا الولع بالغريب إلى اختلاط الصور عند الشاعر فيكاد يستوي معجمه في وصف البعير مثلا بمعجمه في وصف راكبات البعير الجميلات . كما في قول ذي الرّمة [1] :

---

(١) الديوان ص ٥٠٤ .

على كل موّارٍ أفانين سـيره — شَؤُوٌ لأبواع الجواذى الرواتك
عَبَنَّي القَرا ضخم العثانين ، أنبتت — مناكبُه أمثالَ هُدْب الدّرانك
درَفْس رمى روضُ القِذافَين متنَه — بأعرَفَ ينبو بالحِنيِيّين تَـامَك
كأنّ على أنيابه كلَّ سدفـة — صياح البوازي من صريف اللوائك
إذا ردَّ في رقشاءَ عجنّاً كأنـه — عزيف جرى بين الحروف الشوابك
وفي الحيرة الغادين من غير بغضة — مباهيجُ أمثال الهجـان البوائك
بعيدات مهوى كل قرط عقدنـه — لطاف الحشا تحت الثديِّ الفوالك
كأن الفرند الخسرواني لُثْنـه — بأعطاف أنقاء العقوق العوانك
توضّحن في قرن الغزالـة بعد ما — ترشفنَ درّات الذهاب الركائك

ونسوق مثلا آخر لغريب ذي الرمة يصف ناقته :

مراوِحَـةٌ مَلْعاً زليجـاً وهزّةً — نـيلاً ،وسير الواسجات النواصب
قذوفٌ بأعنـاق المراسيـل خلفهـا — إذا السَّرْبَخ المعْقُ ارتمى بالنجائب
كأني إذا انجابت عن الركب ليلـةٌ — على مُقرمٍ شاقي السّديسين ضارب
خِدَبٌّ حنا من ظهره بعد بَدْنِـه — علىقُصْبٍ مضَمٍّ الثميلة شـازب
مِراسُ الأوابي عن نفوسٍ عزيزة — وإلْف المتالي في قلوب السلائب

أما براعتهم اللغوية التي انتهوا إليها، من استخدام الألفاظ والعبارات بحرية لا تعبأ كثيرا بروح العصر أو مقتضيات التطور ، فتتمثل في مظاهر كثيرة ، لها هي الأخرى أصول في الشعر الجاهلي ، لكنها هنا تتخذ شكل الظاهرة الملموسة المطردة . من ذلك تتابع الحروف ، كالذي شهدناه عند جرير والفرزدق .

ومنه قول ذو الرمة [2] :

---

(١) الديوان ص ٨٣ .

(٢) سبق إلى ملاحظة هذه الظاهرة كيلاني حسن سند في كتابه « ذو الرمة . شاعر الطبيعة واشب «وإن كنا نراها ظاهرة عامة عند شعراء هذا العصر ،لها بعض السوابق في الشعر الجاهلي

ص : فجاءت كنُود الحاربين . يشلُّها — مصلكٌ تهاداه صَحارٍ صَرادحُ

ر : جذبَ البُرَى في عُرَى أزار آنفُها — براجمٍ من عتيق الجوف منشورِ

ت ، ج : وبالسير حتى متى تحنان حنة — إلى قارب آت ، ولا إثر صادرِ

ج. ن : تسقي إذا عُجن من أجيادهن لنا — عوّجَ الأعنّة أعناق العناجيج !

ض : كأن رضيخ المرو من وقعها بــه — خذاريفُ من بَيْض رضيخٌ رضيخُها

م : مُمَرٌّ أمَرت متنَها أسديّةٌ — يمانيّةٌ حلّت جنوب المضاجعِ

ه : يتهْماءُ هيماءُ وخَرْقٌ أهيَمُ — هَوْزٌ عليه هَبَواتٌ جُثَّم

إذا لاح ثور في الرّهاء استحلنه — بخوص هَراقت ماءهنّ الهواجر

س : سماوة جَوْنٍ ذي سنامين مُعرض — سما رأسه عن مرتعٍ بمجام

وقد نلاحظ من هذا القبيل مجانسة أحياناً، في حروف بعض الكلمات في البيت الواحد وإن اختلف ترتيبها أو حركاتها في هذه الكلمات ، أو مشابهة في بعض الأحيان فيكون من الجناس المألوف ، وهي ظاهرة شائعة في شعر ذي الرمة قد لا يلتفت إليها القارىء إلا إذا فتّش عن سر إحساسه بإيقاع خاص للبيت أو العبارة الشعرية . ومنه قوله :

— فما أبن حتى إضن **أنقاض** شفّة — حراجيج واحدودبن تحت البرادع

— **أناةٌ بَجنْداةٌ** كأن إزارها — إذا انجردت من كل درعٍ ومِفضَلِ

— تراقب بين **الصُلب والهَضْب** والمعا — معا واحفٍ ، شمسا بطيئا نزولُها

— ترى **القلوة القوداء** منها كفاركٍ — تصدّى لعينيها فصدّت حليلُها

— ندًى وتكرّما **ولُبابَ لُبٍّ** — إذا الأشياء حصّلت الرجالا

— **سنادٌ سَبَنْتاةٌ** كأن مَحالها — ضَريسٌ بطيٌّ من صفيح وجندل

— **دويّة ودجى** ليل كأنهما — يَمٌّ تراطن في حافاته الروم

— أشبهن من بقر الخلصاء أعينَها — وهنّ أحسنُ من **صيرانها صُوَر**

— فيقبضن من **عاد وساد وواخد** — كما انصاع بالسّيّ النعام النوافر

— إذا تنازع **حالا مَجْهل** قَذَفٍ — أطرافَ مطّرِدٍ بالحرّ منسوج

— إذا **استوجست** آذانها **استأنست** لها — **أناسيٌّ** ملحودٌ لها في الحواجب

- من الراجعات الوَخْدَ رجعا كأنّه   مراراً مبارى صُنْتُعٍ الرأس خاضبِ

وقد يحس القارىء في موسيقى الشاعر شيئاً من « التنغيم » أحيانا أو « الانسياب والامتداد » أحيانا أخرى ، فإذا فتش عن سرّ ذلك الإحساس وجده في كثرة التنوين وتتابعه مع حروف نون أخرى في العبارة نفسها ، أو في تتابع حروف المدّ متشابهة أو مختلفة . فمن مظاهر التنغيم بالنون والتنوين قوله :

- يصعّدْنَ رُقْشاً بين عوجٍ كأنّها   زجاج القنا منها نجيم وعـــارد
- ورقّعْنَ رَقْماًفوق صهبٍ كسَوْنَه   قنا الساج فيه الآنسات الخرائــــد
- كانواذوي عددٍ دَثْرٍ وعائرةٍ   من السلاح ، وأبطالاً ذوي نَجَدِ
- حُيِّيت من زائرٍ أنّى اهتديت لنا   وكنت منّا بلا نَحْوٍ ولا صَدَدَ
- لها أذُنٌ حشرٌ وذِفْرَى أسيلــةٌ   وخدٌّ كمرآة الغريبة أسجــــح
- هي الشبه أعطافاً وجيداً ومُقلةً   وميّةُ أبهى بعدُ منها وأملــــح
- على مَرْقَبٍ في ساعةٍ ذات هبوةٍ   جنادبها من شدّة الحرّ تمصــــح
- وتجلو بفرعٍ من أراكٍ كأنّــــه   من العنبر الهنديّ والمسك يُصْبَحَ
- ومنهلٍ آجنٍ قفرٍ محــــاضره   خُضرٍ كواكبه ذي عرمضٍ لِبِدِ

وقد يجمع الشاعر بين التنغيم بالنون والانسياب بالحروف الممدودة فيستخدم مع النون المثنى أو ضمير الجمع للمتكلم ، كما في قوله :

نحوصَيْنِ حقباوَيْنِ غار عليهمـا   طوى البطن مسحوجالمقَذّيْنِسابح
- رأتنا كأنّـــا قاصدون لعهدهـــا   به ، فهي تدنو تارةً وتزحـــزحُ

أما استخدامه للحروف الممدودة على نحو ظاهر فمنه قوله :

- تموج ذراعاها وترمي بجوزهـــا   حذارا من الإيعاد ، والرأس مُكْمَحُ
- كأن مطايانا بكـــل مفـــازةٍ   قراقير في صحراء دجْلةَ تسبحُ
- فظلّ يصاديها فظلّت كأنّهـــا   على هامها سربٌ من الطير لوّحُ
- بتيهاءَ مقفارٍ يكاد ارتكاضهـــا   بآل الضُّحَىوالهجرِ بالطرف يمصحُ

– تشكو البرى وتجافى عن سفائفها تجافيَ البيض عن برد الدماليجِ
تناسيتُ بالهجران ميّاً وإنني إليها لحنّان القرون طروبهـا
– يطيب تراب الأرض أن ينزلوا بها وتختال أن تعلو عليها المنـابرُ

ويعتمد الشاعر على تكرار لفظ بعينه في البيت ليعطي الصورة عمقا في المكان أو الزمان أو الإحساس مع وضوح في الإيقاع ، كما في قوله :

– بأجرعَ مقفارٍ بعيدٍ من القرى فلاةٍ وحُفّت بالفلاة جوانبُـه
– تَهزّن فلاةً عن فلاة فأصبحت تزعزع بالإعناق والسير والجذب
– إذا زفّ جُنحَ الليل زفّت عراضُه إلى البيض إحدى المُخملات الذعالب
– هوًى تذرف العينان منه ، وإنما هوى كل نفسٍ حيث كان حبيبُها
– إذا اكتست عرقاً جَوناً على عرقٍ يضحى بأعطافها منه جلابيبُ
– ولم يستطع إلفٌ لإلفٍ تحيّـةً من الناس ، إلاّ أن يسلّم حاجبُه
– ألا رُبَّ من يهوى وفاتي ، ولو دنت رفاتي لذلّت للعدوّ مراتبُـه
– بكى زوجُ ميٍّ أن أُنيخت قلائصٌ إلى بيتِ ميٍّ آخر الليل طُلّـحُ
– تبطّنتُها والقيظُ ، ما بين جالِهـا إلى جالها ، سِتراً من الآل ناصحُ

والحق أن هذه الظواهر لا تخص شعر ذي الرمة وحده بل هي سمات غالبة على كثير من شعر ذلك العصر – لها سوابق ليستْ بهذا الشيوع في الجاهلية – وهي وأمثالها جديرة إذا درست باستقصاء أن تكشف عن طبيعة كثير من الأحكام النقدية القديمة الغائمة، القائمة على مجرد الإحساس اللغوي أو الموسيقى عند الناقد . ونستطيع أن نجد نظائر لهذا التكرار عند القطامي ، مثلا ، في قوله :

– أكنافُه خلقٌ من دونـه خلقٌ كالرّيط نشّرته ذي الزبرج الهدبِ
– بمُتناط ما بين التّياطين مَـوْره من الأرض ، يعلو صَحصحاً بعد صحصح
– مجتابُ شمْلةِ بُرْجُدٍ لسراتـه قدْراً ، وأسلمَ ما سواه البرجُـدُ
– ونحويٍّ سهـلٍ يثير به القـو مُ رياضاً للعين بعد ريـاض
– إذا انقدّ منه جانبٌ من أمامهـا بدا جانبٌ كالرازقيّ المنصَّـح

أما عن صور الشاعر ومجازاته وتشبيهاته فإن كثيراً منها — كما ذكرنا — تقليدي مألوف وبعضها جديد أو ذو « صيغة » جديدة . وقد لاحظ الدارسون من قبل ابتكاراته وبدائعه في التشبيه والمجاز من مثل قوله [1] :

— وريح الخزامى رشّها الطلّ بعدما ... دنا الليلُ حتى مسّها بالقوادمِ
— ضمّ الظلام على الوحشيّ شملتَه ... ورائح من نشاص الدلو منسكبِ
— تطيب بها الأرواح حتى كأنما ... يخوض الدّجى في برد أنفاسها العِطْرُ

ولعلّ من أكثر الصور ترددا في شعر ذي الرمة صورة الصباح والفجر والبرق والسراب، التي يربط بينها وبين الجواد الأشقر أو الوجه الأبيض مهتديا ببعض السوابق في الجاهلية والإسلام كقول أوس بن حجر :

كأنّ ريِّقه لما علا شطِباً ... أقرابُ أبلقَ ينفي الخيل رمّاحِ

ومنه قول ذي الرمة :

— هزيمٌ كأنّ البُلْقَ مجنونةٌ به ... يُحامين أمهاراً فهنّ روامحِ [2]
— وقد لاح للساري الذي كمّل السُّرى ... على أخريات الليل فتق مشهّرُ
كلون الحصان الأنبط البطن قائما ... تمايَل عنه الجُلُّ واللون أشقرُ [3]
— نظرن إلى أعناق رملٍ كأنما ... يقود بهن الآل أحصنةً شُقرا
— وقد هتك الصبحُ الجليُّ كِفاءَه ... ولكنه جَوْنُ السراة مُرَوَّقُ
فأدْلَى غلامي دلوه يبتغي بها ... شفاء الصّدَى ، والليل أدهم أبلَقُ [4]
— كأن عمود الصبح جِيدٌ ولَبّةٌ ... وراء الدّجى ، من حُرّة اللون حاسرِ

---

(١) انظر تفصيلا لهذه النماذج في الفصلين الثالث والرابع من « ذو الرمة شاعر الحب والصحراء » للدكتور يوسف خليف . وانظر أيضاً فصلا عن الصورة الشعرية في كتاب « ذو الرمة شاعر الطبيعة والحب » لكيلاني حسن سند ، ص ٢١٥ .

(٢) يشبه الشاعر البرق والرعد بخيل بيض تحامى عن أمهارها فترمح (ترفس) من يقترب منها .

(٣) الجل : ما يغطى به ظهر الجواد ليقيه البرد والحر .

(٤) يصف الشاعر اختلاط الظلمة بالضوء عند طلوع الفجر :

– بلي بِحبٍّ تعارضه بروق شبوبَ البُلْقِ ، تشتعل اشتعالا
– فلمّا رأيتُ الصبح أقبل وجهُه عليَّ بإقبال الأغرِّ المحجّلِ ...
– إلى قُنّةٍ فوق السّراب كأنها كُميتٌ طواها القَوْدُ فاقورَّ آلُها

على أن الشاعر – كما ذكرنا – لا يستقصي صوره ويفصلها إلاّ نادراً ، لذلك تظل لمحات مضيئة مفردة في ذلك الإطار العام من التقليد والغريب .



فهرس

